

अभिनेयता की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९२०—१९६० ई०)

प्रयाग विश्वविद्यालय की डी० फिल० उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध प्रबन्ध

निर्देशक

डॉ० रामकुमार वर्मा (रिसर्च प्रोफेसर)

प्रस्तुत कर्ता

अवधेश चन्द्र अवस्थी

हिन्दी-विभाग

प्रयाग विश्वविद्यालय

सितम्बर १९७० ई०

दो शब्द

मानव जीवन के साथ रंगमंच का सम्बन्ध दिन-प्रति दिन महत्त्वपूर्ण होता जा रहा है, किन्तु अभी तक हिन्दी-नाटकों को रंगमंचाय सफलता पर कोई ऐसा ग्रन्थ नहीं लिखा गया, जिसमें नाटक और रंगमंच का अन्तर्सम्बन्ध स्पष्ट हो सके साथ ही हिन्दी-नाटकों का समग्र ज्ञान उपर्युक्त दृष्टिकोण से प्राप्त हो सके । हिन्दी नाट्य-साहित्य का इतिहास प्रस्तुत करने वाली अथवा स्वतन्त्र रूप से नाटककारों का कृतियों का नाट्य - शिल्प प्रस्तुत करने वाली अनेक पुस्तकें लिखी गयी हैं, किन्तु हिन्दी नाटक-साहित्य का अध्ययन करने वालों को अभिनेयता को दृष्टि से हिन्दी नाटकों के मूल्यांकन का अभाव बराबर खटकता रहा है, इसलिए कि नाटक का रंगमंच से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है । रंगमंचीय सफलता के अभाव में नाटक अपना वास्तविक उद्देश्य पूरा नहीं कर सकता । प्रस्तुत प्रबन्ध में इसी अभाव की पूर्ति का प्रयास किया गया है ।

आधुनिक हिन्दी नाट्य-साहित्य पाश्चात्य तथा भारतीय नाट्य-मान्यताओं के मिले-जुले प्रयास का प्रतिफल है । हिन्दी नाटकों की संरचना शास्त्रीय तथा स्वच्छन्द प्रवृत्तियों के आचार पर भी की गयी है । नाटक किसी भी आचार पर लिखा गया हो, पर उसका अभिनेय होना उतना ही सत्य है, जितना कि उसका लिखा जाना । प्रश्न यह है कि हिन्दी के पास क्या इस प्रकार के नाटक हैं, जिनका साहित्यिक दृष्टि से मूल्य हो और जो रंगमंचीय दृष्टि से भी उत्तम हों । यह विषय बहुत आकर्षक है, पर दुर्भाग्यवश इसपर समग्ररूपेण विचार नहीं किया गया था, इसी अभाव की पूर्ति हेतु गुरुदेव

आचार्य डा० रामकुमार वर्मा से प्रेरणा एवं निर्देशन पाकर इस प्रबन्ध को प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है । अतः सर्वप्रथम उनके प्रति आभार ज्ञापन करना अपना परम पुर्नात कर्तव्य समझता हूँ ।

स्क-स्क किरण को स्कत्रित करके स्क प्रकाश-पुंज निर्माण करने का मातृ यह कार्य बहुत श्रमसाध्य था । रंगमंच तथा नाटकों पर पृथक्-पृथक् पुस्तकें लिखते समय विद्वानों ने इतस्ततः इन दोनों के अन्तर्सम्बन्धों पर भाविचार किया है । इन दोनों को अपने-अपने वर्ण्य-विषय के अनुसार स्क-दूसरे का उत्पाद्य कारण माना है । इस दिशा में पाठ्य और अभिनय नाटकों के बीच सीमा-रेखा खींचकर रंगमंच तथा नाटकों को स्क-दूसरे का पूरक सिद्ध करना हमारे लिए स्क आवश्यक शर्त थी । प्रस्तुत प्रबन्ध इस दिशा में प्रथम प्रयास है ।

इस प्रबन्ध का शीर्षक है--'अभिनयता को दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन' (१९२०ई०-१९६०ई०) । इस प्रबन्ध का समय १९२० ई० से इसलिए चुना गया है कि १९१४ से प्रारम्भ होकर प्रथम विश्व-युद्ध १९१६ ई० में समाप्त हुआ था । इस युद्ध से सम्पूर्ण विश्व प्रभावित हुआ । विघटन के साथ ही देश स्क-दूसरे के समीप आये और परस्पर विचारों और दृष्टिकोणों का विनिमय हुआ । पश्चिमी साहित्य का प्रभाव हमारे जीवन-मूल्यों के साथ हो शिल्पगत मूल्यों पर भी पड़ा और हमारे साहित्य में परिवर्तन की प्रक्रिया उत्पन्न हुई । पाश्चात्य नाट्य-विद्वानोंका प्रभाव भारतीय नाट्य-सिद्धान्तों पर पड़ा और नवीन नाट्य-मूल्यों का नियंत्रण हुआ । अतः १९२०ई० से हिन्दी नाट्य-साहित्य में शिल्पगत परिवर्तनों से रंगमंच के नये सन्दर्भ दृष्टिगत हुए । अतः शोधप्रबन्ध का समय १९२०ई० से ही चुना गया है ।

प्रस्तुत प्रबन्ध दो खण्डों में विभाजित है--

(१) हिन्दी नाटक तथा रंगमंच का सिद्धान्त पदा (संरचना)

(२) हिन्दी नाटकों का प्रस्तुतीकरण पदा (मंच)

सिद्धान्त पदा में साहित्य में नाटक का स्थान दृश्यविधान, हिन्दी नाटकों की

१६२० ई० के पूर्व रंगमंचीय परम्परा पाश्चात्य एवं भारतीय दृष्टि से नाट्यशिल्प पर विचार, रंगमंच की व्यवस्था तथा नाटक और रंगमंच के सम्बन्ध पर विचार किया गया है।

द्वितीय खण्ड में पारसी, लौकधर्मी तथा साहित्यिक नाटकों के रंगमंच को देखते हुए उनके प्रमुख नाटककारों पर विचार किया गया है। रंगमंच की दृष्टि से शिथिल श्रव्य नाटकों पर विचार करते हुए नाटकों के विविध रूपों-- गीति नाट्य, स्तौतिकरूपक तथा प्रहसन पर विचार किया गया है। यहाँ इन रूपों के लेखकों के प्रमुख नाटकों का अध्ययन किया गया है। नाटक के अभिनव रूप स्कांको तथा रेडियो शिल्प तथा उसके प्रमुख लेखकों का अध्ययन किया गया है। अभिनयता के मानदण्डों का निर्धारण तथा विशिष्ट नाटकीय संस्थाओं पर विचार करके हिन्दी नाटकों को विभिन्न नाटकीय वर्गों में विभाजित किया गया है।

मारलेन्दु-काल के हिन्दी-नाटकों के बाद संस्कृत नाट्य-सिद्धान्तों का अनुकरण बन्द हो गया था। समाज-सुधार, नवजागरण तथा सामाजिक चेतना के लिए लेखकों ने पाश्चात्य नाटकों की यथार्थवादी परम्परा को अपनाया। पारसी रंगमंच की चमत्कारिता एवं सस्ते मनोरंजन के स्थान पर इस युग के नाटकों में सुरुचि की मात्रा बढ़ी। द्विवेदी युगीन हिन्दी नाटक अपने अनुदित साहित्य में ही अभिवृद्धि पा सके। डी०छा०राय टैगोर, मोलियर गेटे तथा टाल्सटाय के नाटकों का अनुवाद हिन्दी में किया गया।

प्रसाद युगीन नाटकों में भारतीय रस तथा पाश्चात्य शैली-चित्र्य दोनों की प्राप्ति होती है। इस युग में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति पर ठाँस, गम्भीर तथा साहित्यिक नाटक लिखे गये। मनोविश्लेषण के माध्यम से नाटकीय पात्रों में सर्वथा एवं अन्तर्द्वन्द्व की अवतारणा की गयी।

डा० रामकुमार वर्मा-युग के नाटकों में यथार्थ और आदर्श का इन्द्रधनुषी संयोग हुआ है तथा सर्वप्रथम हिन्दी-नाटकों में साहित्यिक सुरुचि के साथ हो रंगमंच की भा पूर्ण सम्भावना व्यक्त हुई है । युगोन नाटकों में बेकारी, निराशा, मानसिक-अवसाद तथा कुण्ठा व्यक्त हुई है । जावन का विकृत पक्ष उभारना ही इन नाटकों का लक्ष्य है ।

प्रस्तुत प्रबन्ध में आलोच्य-काल के हिन्दो नाटकों को परखने के लिए भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों के शास्त्रीय दृष्टिकोण का संश्लिष्ट रूप ही स्विकार किया गया है । नवीन दृष्टियों का प्रेरणा मुझे गुरुदेव डा० रामकुमार वर्मा से प्राप्त हुई है । उनका निर्देशन प्राप्त कर ही यह प्रबन्ध प्रस्तुत हो सका है । अतः उनके प्रति आभार ज्ञापन करने की अपेक्षा उन्हें सादर प्रणाम करता हूँ । वे स्वयं एक विज्ञ नाट्य-शिल्पी और नाटककार हैं, अतः उनसे मेरी प्रत्येक समस्या का समाधान सम्भव हो सका ।

अपने प्रारम्भिक गुरु पं० सुमतिनारायण जी 'निराधार' तथा श्रीकृष्णदास, श्री विनोद रस्तोगी, श्री पृथ्वीराज कपूर, श्रीमती इन्दुजा अवस्थी तथा बन्धु श्री जितेन्द्र इन्दु, श्री राजेन्द्र तिवारी, श्री आनन्द राज, श्री श्रीकृष्ण मोहन सक्सेना के प्रति भी मैं अपना कृतज्ञता प्रकट करता हूँ, जिनका मौखिक पत्र द्वारा अन्य माध्यमों से सद्भाव एवं सहयोग प्राप्त होता रहा है । इस प्रबन्ध को प्रस्तुत करने में चार बर्षों तक प्रत्यक्ष अथवा परोक्षरूप से जिन स्वजनों का मुझे सहयोग मिला है, उनका मैं ऋण स्वीकार करता हूँ ।

शोधप्रबन्ध को पूरा करने में मुझे अमिनय-शिल्पियों के सहाय भी पत्र द्वारा प्राप्त होते रहे हैं । उन्हें हार्दिक धन्यवाद देता हूँ । प्रबन्ध की पूर्ति के लिए मुझे हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, विश्वविद्यालय पुस्तकालय, पब्लिक लाइब्रेरी, गवर्नमेण्ट लाइब्रेरी, भारती भवन पुस्तकालय तथा अन्य छोटे मोटे पुस्तकालयों एवं वाचनालयों में ज्ञानवीन करनी पड़ी है । यदि

इन पुस्तकालयों की उचित सहायता प्राप्त न हुई होती तो इस प्रबन्ध की सामग्री सम्पूर्ण न होती । अतः इन संस्थाओं के प्रति भा अत्यन्त विनात भाव से कृतज्ञता व्यक्त करना अपना परम कर्तव्य समझता हूँ । उन विद्वानों का भी मैं कृतज्ञ हूँ, जिनकी कृतियों से मुझे सहायता मिली है ।

प्रस्तुत दशक के हिन्दी नाटक अपने शिल्प-विधान में बिल्कुल भिन्न हो गये हैं । उनमें कथ्य, चित्रण तथा सुष्टु घटनाओं का सर्वथा अभाव है । अतः इस दशक के नाटकों को स्वतन्त्र अध्ययन का विषय बनाया जा सकता है । इसी से प्रस्तुत प्रबन्ध में १९६० ई० तक का समय ही अध्ययन के लिए लिया गया है, क्योंकि १९२०ई० से १९६० ई० तक के नाटकों के रंगमंच में स्वरूपता है ।

(अवधेश अवस्थी)

(प्रधान सचिव)

३ प्रयाग स्टेशन रोड

इलाहाबाद-२

‘मरत नाट्य संस्थान’

अवतरणिका
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

अवतरणिका

<u>विषय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
विषय-प्रवेश : दो शब्द	१ - ५
भूमिका	६ - ४६
(क) साहित्य और नाटक	६-२३
(ख) दृश्यविधान और रंगमंच की विधा	२४-३३
(ग) हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा (१६२० ई० से पूर्व) ३४-४६	
<u>अध्याय १ : हिन्दी नाटकों का शिल्प-विधान</u>	<u>५०-६५</u>
(क) भारतीय दृष्टि	५१-५८
(ख) पाश्चात्य दृष्टि	५८-६५
<u>अध्याय २ : रंगमंच की व्यवस्था</u>	<u>६६- ८४</u>
(क) रंगमंच का विस्तार	६६-७५
(ख) रंगमंच की सामग्री	७५-७७
(ग) संगीत व्यवस्था	७७-७८
(घ) वेशभूषा व्यवस्था	७८-८०
(ङ) प्रकाश व्यवस्था	८०-८४
<u>अध्याय ३ : नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध</u>	<u>८५-१०१</u>
(क) कथावस्तु	
(क) कथावस्तु की विशिष्ट योजना	८६-८७
(ख) उपयुक्त दृश्यविधान	८७-८८
(ग) सुस्पष्ट एवं जिज्ञासा	८८-८९
(घ) नतिहीनता	८९-९०
(ङ) सुसान्त-दुःसान्त	९०-९१

(आ) वातावरण	६१-६२
(इ) पात्रों की योजना	६२-६४
(क) मनोविज्ञान	६४-६५
(ख) संघर्ष और द्वन्द्व	६५-६६
(ई) सम्वाद	६६-६७
(क) अभिनय, मुद्रा, गति	६७
(ख) विनोद, व्यंग्य, हास्य, अतिरंजना	६८-६९
(उ) भाषा शैली	
(क) पात्रानुकूल भाषा	१००-१०१
अध्याय ४ : हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९२०-१९३० ई० तक)	१०२-११३

(१) पारसी रंगमंचीय नाटक	१०२-११३
(२) लोक नाटक	११४-१२६
(३) साहित्यिक नाटक	१२७-१३०
(क) प्रमुख नाटककार	१३०-१३८
(क) पण्डित माधव शुक्ल	१३०-१३४
(ख) मासमलाल चतुर्वेदी	१३४-१३८

अध्याय ५ : हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९३१-१९६० ई० तक) १३९-२५१

(क) अक्षय नाटक	
पृथ्वीराज	१३९-१४४
(१) नीति नाटक	१४४-१५२
(२) शौक्तिरूपक	१५२-१५५
(३) अक्षय प्रहसन	१५५-१५८
(४) अक्षय नाटक	
बीबकानकर प्रसाद	१५९-१७१
सैठ गोविन्ददास	१७१-१७८
रघुवीरदास	१७८-१८१
हरिकृष्ण श्री	१८१-१८६

रामवृद्ध बैनीपुरी	१६३-१६७	
डा० सत्येन्द्र	१६७-२०१	
दृश्य-नाटक	२०२-२५४	
दृश्य नाटक	२०२-२५४	
• पृष्ठभूमि	२०२-२०७	
ध्रुवस्वामिनी नाटक	२०७-२१४	
डा० रामकुमार वर्मा	२१४-२३५	
हरिकृष्ण प्रेमी	२३५-२४०	
लक्ष्मीनारायण मिश्र	२४०-२४३	
उपेन्द्रनाथ अशक	२४३-२५४	
अध्याय -- ६ : हिन्दी नाटकों की नवीन विचारें		२५५-३०६
पृष्ठभूमि	२५५-२६८	
अ- स्कांकी नाटक	२६८-२७५	
डा० रामकुमार वर्मा	२७६-२८१	
उदयशंकर मट्ट	२८२-२८६	
डा० सत्येन्द्र	२८६-२८८	
मुकेश्वरप्रसाद	२८८-२९१	
उपेन्द्रनाथ अशक	२९१-२९४	
मणवतीचरण वर्मा	२९४-२९६	
नव्य स्कांकी	२९६-२९७	
आ- रेडियो नाटक	२९७-३०३	
रेडियो नाटककार	३०३-३०६	
अध्याय -- ७ : अभिनयता के मानदण्ड		३०७-३२९
पृष्ठभूमि	३०७-३१०	
अभिनय नाटक के आवश्यक तत्व	३१०-३१६	
भारतीय दृष्टि	३१६-३१७	
पश्चात्त्य दृष्टि	३१७-३१८	
निष्कर्ष	३१८-३२९	

लक्ष्मीनारायण मिश्र	१८६-१९२
रामवृत्त बैनीपुरी	१९२-१९६
डा० सत्येन्द्र	१९६-२००
(ग) दृश्य नाटक	
पृष्ठभूमि	२०१-२०६
ध्रुवस्वामिनी नाटक	२०६-२१३
डा० रामकुमार वर्मा	२१३-२३४
हरिकृष्ण प्रेमी	२३४-२३६
लक्ष्मीनारायण मिश्र	२३६-२४२
उपेन्द्रनाथ अशक	२४२-२५३

अध्याय ६ : हिन्दी नाटकों की नवीन विधायें

२५४-३१४

पृष्ठभूमि	२५४-२७६
(अ) स्कांकी नाटक	२७६-२८३
डा० रामकुमार वर्मा	२८४-२८६
उदयशंकर भट्ट	२८०-२८४
डा० सत्येन्द्र	२८४-२८७
मुबनैश्वरप्रसाद	२८७-२८८
उपेन्द्रनाथ अशक	२८८-३०२
महावतीचरण वर्मा	३०२-३०५
नव्य स्कांकी	३०५
(ब) रेडियो नाटक	३०५-३११
(घ) प्रसृत छंद	३११-३१४

अध्याय ७ : अभिनयता के मानदण्ड

३१५-३२६

पृष्ठभूमि	३१५-३२५
अभिनय नाटक के आवश्यक तत्व	३१५-३२४
भारतीय दृष्टि	३२४-३२५

पाश्चात्य दृष्टि	३२५-३२७
निष्कर्ष	३२७-३२६
अध्याय ८ : विशिष्ट नाटकीय संस्थाएं	३३०-३४७
<u>पृष्ठभूमि .</u>	३३०-३३३
१- स्वतन्त्र संस्थाएं	३३३-३४४
२- सरकारी संस्थाएं	३४४-३४७
अध्याय ९ : अम्लैय नाटकों के वर्ग	३४८-४०१
<u>पृष्ठभूमि</u>	३४८-३५१
(क) रंगमंच प्रधान नाटक	३५१-३५६
(ख) प्रसंग प्रधान नाटक	३५६-३६२
(ग) ऐतिहासिक आदर्श के नाटक	३६३-३७६
(घ) समस्या प्रधान नाटक	३७६-३८४
(ङ) विद्वेषक रहित हास्य-व्यंग्य के नाटक	३८४-३९३
(च) समकालीन युगप्रेरित नाटक	३९३-४०१
<u>उपसंहार .</u>	४०२-४०७
परिशिष्ट - सहायक ग्रन्थ सूची	४०८-४१४

भूमिका

- (क) साहित्य और नाटक ।
- (ख) दृश्यविधान और रंगमंच की विधा
- (ग) हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा (१९२०ई० से पूर्व)

मूमिका



(क) साहित्य और नाटक

साहित्य और नाटक का अन्तर्सम्बन्ध

कला की दृष्टि से साहित्य और नाटक में विशेष सम्बन्ध है। जिन मानवीय वृत्तियों को साहित्य जन्म देता है, उन्हें साकार रूप देकर नाटक प्रस्तुत करता है। दूसरे शब्दों में यदि मानवीय साहित्यिक वृत्तियों की चलती-फिरती मूर्तियों का अवलोकन करना अपेक्षित हो तो वह नाटक के माध्यम से ही सम्भव हो सकता है। साहित्य यदि मानवीय वृत्तियों के हृदय की धड़कन है तो नाटक उसका स्वरूप। साहित्य यदि उन्हें संस्कारित कर मानस में प्रतिस्थापित करता है तो नाटक उन्हें अवतरित कर मंच पर संचारित करता है। इस प्रकार नाटक साहित्य का एक सक्रिय पूरक है। गोस्वामी तुलसीदास जब मर्यादा पुरुषोत्तम श्रीराम का स्वरूप अधिकाधिक मानव ग्राह्य बनाना चाहते हैं, जिसे देखकर 'बाकी रही भावना जैसी' के अनुसार हर किसी को अपनी भावना रुचिकर लगती है, तो उन्हें साहित्य के नाटकांग का सहारा लेना पड़ता है। जनकपुर के स्वयम्बर-मंच पर श्रीराम में पति, जाबाला, मकरवत्सल, प्रेमी, दयालु, प्रजापालक और दुष्ट निबन्धन जैसे अनेक रूप एक साथ विद्यमान हैं, जिन्हें पृथक्-पृथक् वृत्तियों वाले मनुष्यों ने एक साथ ही अपने-अपने

दृष्टिकोण से देखा । साहित्य के विविधांग जब एक साथ अपना स्वरूप प्रदर्शित करते हैं तो वे नाटक का आश्रय ग्रहण करते हैं । इस प्रकार नाटक में कथा, काव्य, लेखादि अनेक विधाओं का हो नहीं, अनेक कलाओं का भी प्रदर्शन एक साथ हो विभिन्न वृत्तियों के दर्शक इकट्ठा देखते हैं । नाटक मानवीय साहित्यिक वृत्तियों का समस्त क्षमताओं से पूर्ण होता है । इसी से अपना-अपनी इच्छाओं को लेकर उपस्थित होने वाला दर्शक नाट्य-प्रदर्शन से पूर्ण सन्तुष्टि प्राप्त करता है । उत्तम, मध्यम और अधम इसी प्रकार के मनुष्यों को साहित्यिक-वृत्तियों का वाहक नाटक वास्तव में सही अर्थ में लोक की वृत्ति का अनुकरण होता है । इसी से साहित्य की सर्वांगीण सफल विधा नाटक की परिभाषा निश्चित करते हुए नाट्याचार्यों ने बहुत विषय रस सामग्री प्रस्तुत करते हुए कहा --

‘नाटक में कहां धर्म है तो कहां अर्थ है । कहीं क्रोध तो कहीं शान्ति । कहीं हास्य है तो कहीं युद्ध । कहीं काम का वर्णन है तो कहीं वध का ।’

‘तरुणजन काम की बातों में, विदग्ध व्यक्ति नीति सम्बन्धी बातों में, सैठगण धन सम्पत्ति में, वैरागी मोक्ष की बातों में, सूर वीर जन बीमत्स, रौद्र और युद्ध की बातों में, वयोवृद्ध जन धर्मार्यानों में और बुद्धिमान लोग सभी सत्त्व भावों में सन्तुष्ट होते हैं ।’

इस प्रकार नाटक की क्रियाशीलता साहित्य के अन्तर्गमन में समाहित रहती है तथा साहित्य अपनी साकारता के लिए नाटक का मुलापत्ती रहता है । दोनों का घनिष्ठ अन्तर्सम्बन्ध है । साहित्य यदि पुष्प है तो नाटक

१- लोक वृत्तानुकरणं नाट्यमैतन्मयाकृतम् ।

उत्तमाधम मध्यानां नराणां कर्म सत्रयम् ॥ (नाट्यशास्त्र)

२- क्वचिदर्थः क्वचित्क्रीडा क्वचिदर्थः क्वचित्कृतः ।

क्वचिदास्य क्वचिद्युद्धं क्वचित् कामः क्वचिद्वधः ॥ १०८ ॥ (नाट्यशास्त्र)

३- ‘भाव प्रकाश’ शारदातमय

उसकी सुगंधि है । साहित्य यदि धारा है तो नाटक लहर । साहित्य की जो वृत्तियाँ स्कान्त, सीमित और अविस्तृत रहती हैं वे नाटक के द्वारा सर्वसुलभ असीमित और विश्व विस्तृत हो जाती हैं । शरीर और प्राण के समान हा साहित्य और नाटक का सम्बन्ध है ।

साहित्य का रूप और उसका लक्ष्य

जिस विद्या का प्रारम्भ ही आनन्द और कल्याण की भावना से प्रेरित हुआ हो उसे 'सत्यं शिवं और सुन्दरं' से युक्त क्यों न माना जाय ? सत्यं शिवं और सुन्दरं में कौन-सा गुण साहित्य में अधिक प्रभावशाली है, यह बतलाना दुष्कर कार्य है, किन्तु विश्वकवि रविवेन्द्रनाथ टैगोर 'सहित' शब्द से साहित्य की व्युत्पत्ति स्वीकार करके 'शिव' गुण को अधिक उपादेय एवं मूल्यवान् घोषित करते हैं--

'सहित' से साहित्य की व्युत्पत्ति हुई है । अतस्व घातुगत अर्थ करने पर साहित्य शब्द में मिलन का एक भाव दृष्टिगोचर होता है । वह केवल भाव का भाव के साथ, भाषा का भाषा के साथ और ग्रन्थ का ग्रन्थ के साथ मिलन है । यही नहीं बल्कि वह बतलाता है कि मनुष्य का मनुष्य के साथ अतीत का वर्तमान के साथ और दूर का निकट के साथ भी है ।^१

एक परिभाषा में मिलन शब्द इतना विराट् है कि उसमें सम्पूर्ण विश्व ही विलय हो जाता है । यदि साहित्य को इतने विशाल परिप्रेक्ष्य में हम न भी लें तो भी मात्र कला रूप में उसकी विश्व-कल्याण की भावना में कोई गतिरोध नहीं आता । यह विश्व-कल्याण की भावना साहित्य

१- यौगैन्द्रनाथ शर्मा 'मनुष्य' -- हिन्दी साहित्य विवेक, पृ० १८

में शब्द तथा अर्थ के सहभाव से उत्पन्न होता है ।

‘शब्दार्थ यो यथावत् सहभावेन विधा साहित्य विधा शब्द और अर्थ के यथावत् सहभाव वाली विधा को साहित्य विधा कहते हैं’^१।

यह सहभाव सम्यक्ता और संस्कृति के विकास के साथ ही विकसित होता गया और ‘साहित्य’ शब्द के अर्थ का विस्तार होता गया ।

‘साहित्य’ शब्द का अर्थ सर्वप्रथम काव्य की सीमाओं तक बांधा हुआ था । धीरे-धीरे सीमाओं को तोड़ता हुआ आज यह इतिहास, तर्कशास्त्र, अर्थशास्त्र, भूगोल आदि सभी विषयों के लिए प्रयुक्त होने लगा है । हितचिन्तन या कल्याण की भावना से आपूरित साहित्य हृदय और बुद्धि को लहरों की भाँति आलौकिक कर नित्यप्रति ज्ञानधारा में लीन करने लगा और आज के चिन्तक को मानना पड़ा कि --

‘ज्ञान राशि के संचित कौशल का नाम ही साहित्य है, इसी विकास के कारण साहित्य धर्म की सीमाओं को भी छूने लगता है ।’

साहित्य और धर्म

धर्म इस लोक में मनुष्य के लिए सुख सन्तोष प्रदाता ही नहीं, वरन् परलोक सुधारक भी है ।

‘यतो म्युदय निश्चयसिद्धिः सः धर्मः’ जिससे इस संसार में अभ्युदय हो और निश्चय अथवा जीवन के मुख्य लक्ष्य सुख शान्ति पूर्ण मोक्ष की प्राप्ति हो वही धर्म है ।^२

मनुष्य जीवन की कुछ प्रवृत्तियों को महत् उद्देश्य की ओर प्रवृत्त करना धर्म का लक्ष्य रहता है । साहित्य भी महत् उद्देश्य को लेकर ही

१- पं० रमाशंकर शुक्ल ‘रसाल’ -- हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० १३

२- “ ” ” ” ” पृ० १५ .

चलता है । मनुष्य को मानसिक कमजोरी को निष्कासित कर उसमें जीवन के प्रति गहसिक लगाव उत्पन्न करना ही साहित्य का कार्य है । यहाँ दोनों की कर्तव्य-भूमि की सीमाएँ मिल जाती हैं --

• • • साहित्य हमारे धर्म के आधार पर स्थिर होता हुआ उसी के साथ-साथ उससे प्रभावित होता है और विकसित एवं परिष्कृत होता है ।^१

साहित्य धर्म का समकक्षी है । अतः उसमें भी समाज, देश और काल की छाया दिखलायी पड़ती है । इसी सन्दर्भ में साहित्य को समाज का दर्पण भी कहा जाता है । किसी देश अथवा जाति की चिन्ता-वृत्ति का प्रतिबिम्ब उसका साहित्य ही कहा जा सकता है । अर्थात् साहित्य में उस समाज या देश की जनता का पूर्ण प्रतिबिम्ब दिखलायी पड़ता है । समाज के इन क्रिया-कलापों का प्रतिबिम्ब साहित्य सत्य के धरातल पर ही करता है । असत्य एवं धोखे में डालने वाले वर्णन साहित्य रूपी लक्ष्मण-रैसा के भीतर पग नहीं बढ़ा सकते हैं ।

सत्य

जीवनगत सत्य और साहित्यगत सत्य को व्याख्या में अन्तर रहता है । दैनिक जीवन के प्रांगण में सम्पादित होने वाली विभिन्न घटनाएँ जिस प्रकार साहित्य की मनोरम वाटिका में नहीं उपस्थित की जा सकती हैं, उसी प्रकार जीवन का सत्य साहित्यिक के प्रस्तुतीकरण में नगण्य एवं सारहीन है । यद्यपि साहित्य भी युग-सत्य अथवा शाश्वत सत्य की अवहेलना करके जाने नहीं बढ़ता है तथापि वह अपने को इस प्रकार प्रस्तुत

१- पं० रामाशंकर शुक्ल 'रसाल' -- हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० १५ .

करता है कि भुल से मो नम्पर्क में आया हुआ व्यक्ति उसके क्रीड से सहज निकल भागने में असमर्थ हो जाता है । स्कलव्य वस्तु जगत में मल्ले हो कौयले की तरह काला रहा हो, पर महाकाव्य 'स्कलव्य' के नायक के रूप में यदि श्री रामकुमार वर्मा को प्रशस्त लेखनों उसे मैघवर्ण न कहतो तो साहित्य का मार्मिकता स्पष्ट न होता । श्री जयशंकर प्रसाद के मनु देवदास के समान लम्बे हैं । यहाँ भी जोवन सत्य के लिए असत्य होकर भी काव्य सत्य के लिए सत्य है । सत्य को यदि यथार्थ की सीमाओं में बाँधकर यथावत् हो रखा जायेगा तो वह पाठकों को प्रभावित नहीं कर सकेगा और वे घुमसंकुल कौठरो को घुटन से ऊँचे हुए मनुष्यों की तरह भाग निकलेंगे और तब प्रभाव न डाल पाने के कारण साहित्य अपने शिव के गुण से वंचित हो रह जायेगा । यह आवश्यक है कि साहित्य को मनोयोग पूर्वक पढ़ा जाय ताकि तदनुरूप उसका आचरण कर मानव जीवन नैतिकता एवं कल्याण को प्राप्त हो सके । इस मनोयोग के लिए काव्यगत सत्य अपना सीमाएं रखता है । काव्यगत सत्य का प्रयोग साहित्य में सौन्दर्य के लिए होता है जो शिव अर्थात् कल्याण का सृष्टि करता है ।

शिव

- मानव जोवन अभावों की पूर्ति के लिए सदैव संघर्षरत रहता है । पूर्ति के साधनों का हर व्यक्ति अधिकाधिक उपयोग करना चाहता है और इस प्रवृत्ति की अदम्य लालसा के कारण ही अन्ततः विरोध का उदय होता है । यह विरोध यदि अनैकानेक मंगल प्रयासों के क्षमन न किया जाता तो मानवता आपसी युद्ध के कारण कभी की विनाश के गर्त में गिर चुकी होती । पारस्परिक प्रेम की भावना सर्वप्रथम का प्रसार साहित्य ही करता है । मनुष्य अपने कार्यों का प्रतिफल चाहता है, यह प्रतिफल उसे अधिकाधिक बढ़ने का प्रोत्साहन देता है । इसी भावना से मानवता का अधिकाधिक कल्याण होता है ।

मनुष्य अपने को औरों में और औरों को अपने में देखने का सतत् अभिलाषी रहता है । उसके समस्त कर्मों का यहो अर्थ है । मनुष्य के हृदय की यह आत्म-स्वय की अनुभूति जो अभिव्यक्ति के रूप में लिपिबद्ध होता है साहित्य है ।^१

सुख-दुःख से आप्लावित परिस्थितियों का चित्रण कर तथा अनुभव प्रेरणा और सम्बेदना प्रदान कर साहित्य मानवमात्र के कल्याण को कामना करता है । साहित्य का रचयिता इस कल्याणकारी भाव का निरादर नहीं कर सकता है । वह अपने प्रयास से समाज और देश में शिव प्रयत्नों की ही अपेक्षा करता है । साहित्य के क्रांति में युग परिवर्तन स्व समाज संस्कार की शक्ति क्षीण रहती है । क्रूर में दया, वाततायो में सेवा, डाकू में सहायता और मुख में विद्रोह की प्रेरणा उत्पन्न करने का श्रेष्ठ साहित्य को ही प्राप्त है । साहित्य को यह प्रवृत्ति ही उसके प्रति आदर और सम्मान की भावना बनाए हुए है । यदि साहित्य शिवत्व के स्थान पर विद्रुपता और घृणा का प्रतिस्थापक होता तो उसके प्रति भी राग और द्वेष का भाव मनुष्यों में भर गया होता । यह शिवत्व असुन्दर के माध्यम से कभी सम्भव नहीं है । अन्धकार जो कुरूपता का प्रतीक माना जाता है कभी विश्व-कल्याण नहीं कर सकता और इसीलिए शिवत्व के गुण के बाद ही सुन्दर की कल्पना साहित्य के लिए की गयी ।

सुन्दरम्

जो कुछ दूसरों के द्वारा ग्रहण किया जाता है अथवा जिससे दूसरों का हित होना अपेक्षित है, उसे सुन्दर होना चाहिए । साहित्य की सुन्दरता शाश्वत है । वह किसी रमणी के सौन्दर्य की मांति नष्ट नहीं होती ।

१- केन्दु

रमणी की सुन्दरता आयु के साथ हो ढल जाती है पर साहित्य जिन भावुक क्षणों में किसी सुन्दरता की उत्पत्ति कर देता वह अक्षुण्ण रहता है । साहित्यानन्द को ब्रह्मानन्द सहोदर कहने के पीछे भी यही भाव हो सकता है कि ईश्वरिय आनन्द की भांति ही साहित्य का आनन्द भी उदा स्करस रहता है । यह सौन्दर्य ग्राह्यता का दृष्टि के साहित्य में अत्यधिक अपेक्षित है ।

जीवन की बाह्य कुरूपताओं से ऊबकर मनुष्य अत्यधिक परिव्रलान्त हो जाता है । इस विडम्बना से ऊबकर हो वह जीवन से पराङ्मुख होने को बात सोचने लगता है । इसी समय साहित्य उसके समस्त जीवन का सौन्दर्य खोलकर रखता है, जिससे मानव में जीवन के प्रति पुनः आकर्षण उत्पन्न हो जाता है , उसे जीवन में आनन्द आने लगता है । उसका मटकना रुक जाता है, क्योंकि युगों का सौन्दर्य एक फरने के रूप में साहित्य उत्सु से उसके समस्त निरन्तर भरता रहता है । पाठक इस फरने के किनारे बैठकर निरन्तर अञ्जलि मर-मर कर भाव रूपी अमृत-जल का पान करता है और जीवन का सुगम मार्ग प्राप्त करता है ।

साहित्य जीवनयापन की कला बताता है । जीवन के भीतर का सौन्दर्य खोलकर रख देता है । युगों के सन्देश को प्रिय रूप में उपस्थित करके प्रयास बिना ही बता देता है कि मटकने की आवश्यकता नहीं है, जीवन का मधुर मार्ग यह है ।^१

इस प्रकार सत्य, शिव तथा सुन्दरम् रूप का धारक साहित्य कभी निरुद्देश्य नहीं हो सकता । साहित्य का उद्देश्य इन्हीं गुणों की अधिकाधिक अभिव्यक्ति करके मानव-चरित्र का निर्माण करना एवं समाज

को पुष्टि करना होता है । साहित्य के माध्यम से जब लेखक के हृदय के भाव सामाजिकों में रस सृष्टि कर उनकी मानसिक भावभूमि बदल कर तदनु रूप क्रियारं कराने में समर्थ हो जाते हैं तब साहित्य सामाजिक परिवर्तन का कारण बनता है । अनेक-राष्ट्रों स्व जातियों को पतन से निर्माण की ओर ले जाने का श्रेय साहित्य को ही है । निराशा के अन्धकार में डूबी हुई हिन्दू-जनता को प्रकाश किरण देने वाला 'रामचरित मानस' जैसी बहु आवरित प्रतिष्ठित कृति साहित्यांग हो है । यह इस तथ्य को स्पष्ट करती है कि साहित्य में वह शक्ति विद्यमान है जो मुर्दा में प्राण फुंक सकती है । यह साहित्य के प्रताप का ही फल है कि जीवन से अत्यधिक प्रेम करने वाला व्यक्ति युद्ध के मैदान में लोक-हितार्थ हथेली पर प्राण रखकर वीर रस की साक्षात् मूर्ति बन जाता है । शक्ति से हीन जीवन के द्वारा कापुरुष भी साहित्य को ललकार से पुंसत्व प्राप्त कर विश्व-कल्याण की भावना से भर उठता है । मानव समाज की हो नहीं, जीव मात्र की हित कामना साहित्य के क्रीड में मरी रहती है । किसी भी प्रकार के कष्ट से हारा-धाका मानव-साहित्य वृद्ध की शीतल छांह में दो पल सुखपूर्वक सांस ले सकता है ।

समष्टि में शिव

यह हित कामना अथवा शिवत्व का साहित्यांचल व्यष्टि के मस्तक पर शीतल छाया ही नहीं करता, वरन् वह स्क-स्क कर बहुतांश को प्रभावित करता है । साहित्य का उद्देश्य समष्टि के हित के लिए होता है । कोई स्कान्त में बैठकर साहित्य के अध्ययन से अपनी आत्मसुष्टि कर सकता है, पर साहित्य के अपने सम्पूर्ण बालोक से स्क के स्थान पर अनेक की हित-कामना की आज्ञा करता है । साहित्य की यही शिवत्वमयी भावना उसे नाटक के समीप ला देती है ।

नाटक समष्टि की वस्तु है । व्यक्ति मलै ही पढ़कर नाटक का भाव ग्रहण करने का प्रयास करे, पर मानव की साहित्यिक वृत्तियाँ जो मूर्त रूप धारण कर नाटक के द्वारा उपस्थित होती हैं, उसका भोग समष्टिगत ही सम्भव है । नाटक दृश्य रूप में ही अपने समस्त नफल स्वल्प को प्रस्तुत कर पाने में सक्षम होता है । यह दृश्यांकन किसी नाट्य-शाला अथवा खुले रंगमंच पर होता है, जहाँ एक क्षण हजारों दर्शक अपनी भावनाओं को सन्तुष्टि प्रदान करते हैं । एक साथ ही सुख-दुःख का भाव-धारा में डूबते उतराते हैं और भावोद्बलित होकर साहित्यकार की भावनाओं के रंग में रंग, नाट्य-शाला से बाहर जाते हैं । इस प्रकार समष्टि को प्रभावित करने की साहित्यिक-लालसा सहज ही पूर्ण हो जाती है । इसी सन्दर्भ में नाटक, साहित्य का नफल पुत्र सिद्ध होता है । जिस प्रकार पिता की इच्छाओं को पूरा करने वाला पुत्र, गुरु की इच्छाओं के अनुसार चलने वाला शिष्य समाज में अधिकाधिक समाहित एवं प्रतिष्ठित होता है, उसी प्रकार समष्टि को प्रभावित करने की इच्छा सफलतापूर्वक निभाने की क्षमता रखने वाला नाटक समाज में अधिकाधिक सम्मान पाता है । बहु समाहित होने के कारण नाटक साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा अधिक सफल कहा जाता है । इस बात का स्पष्टीकरण साहित्य की अन्य विधाओं पर एक विहंगम दृष्टि डालकर किया जा सकता है ।

काव्य-शैली

काव्य-शैली साहित्य की सर्वाधिक प्राचीन शैली है । दूसरे शब्दों में काव्य साहित्य की प्रारम्भिक शैली है । काव्य-हृदय वाटिका का पुष्प है जो चिन्तन की धूप में अधिक समय तक खिला नहीं रह सकता । आनन्द सृष्टि के कारण जब भावों को बाढ़ जाती है तो काव्य की वीथियाँ अधिक प्रभावशालिनी एवं मनमोहक ढंग से प्रस्तुत होती हैं । जिन वीथियों के अवलोकन से पाठक के नेत्र झीतल होते हैं और मधुर निनाद से कण-सुख प्राप्त होता है, ऐसे काव्य का सरोवर प्रति हृन्द एवं यकिसी लहर द्वारा पाठक की सुल-

अन्तर्लोक स्व मधुरानन्द प्रदान करता है । दूसरे शब्दों में काव्यानन्द का पूर्ण लाभ पाने वाला पाठक ब्रह्मानन्द-सुख का अनुभव करता है । काव्यकार को कल्पना-लोक में विचरण करने का खुला सुख प्राप्त होता है । इसी प्रकार काव्य-शैली में लेखक के लिए भूत, भविष्य तथा वर्तमान सभी कहो जाने की खुली छूट रहती है । यों तो भाव और क्रिया के समन्वय का समर्थक काव्य भी है पर यहाँ क्रिया अधिकतर भाव जगत में ही उड़ान भरती रहती है, उसकी जीवनोपयोगिता एक कल्पना बन जाती है । कवि अपनी बातों कहने में स्वतन्त्र होता है । उसे पाठक या अन्य किसी का भय नहीं रहता है, उसकी परीक्षा भी कहीं खुले स्थान पर नहीं होती । यदि उसका काव्य पाठक पसन्द नहीं करेगा तो शायद उसे पता भी न चलेगा कि किसको दृष्टि में वह रुचिकर नहीं हुआ । कवि यदि अन्यथा प्रचार का बोझ उठायेगा तो उसका अकेला प्रयास अरण्य-रोदन की भाँति रहेगा जो अधिक प्रभावशाली हो ही नहीं सकता है । सफल कवि की बात दूसरी है ।

कथा शैली

आधुनिक चिन्तन के युग में जितना प्रचार और प्रसार इस शैली का हुआ है, उतना किसी का नहीं हुआ । इस शैली में भी बुद्धि स्व हृदय-पदा का सुनहला सुत्र रहता है । कथाकार हवा में उड़ान तो नहीं भर सकता, पर चरित्रों को सड़ा करते समय अपने मास्तिष्क का मुक्त प्रयोग कर सकता है । वह ऐसे पात्र दे सकता है जो वास्तविक जगत में सम्भव ही नहीं । अनेक बार कथा के पात्र हाड़ मांस के न रहकर भावना-लोक के तिलाङ्गी मात्र रह जाते हैं । काव्य की भाँति ही कथा की शैली भी स्कान्त में आनन्द प्रदान करने की क्षमता से परिपूर्ण रहती है । किसी निश्चित प्रमाण की इसके लिए आवश्यकता नहीं है । जब चाहा, जहाँ चाहा एक अकेला पाठक कथा शैली की उपलब्धियाँ प्राप्त करने के लिए कहानी अथवा उपन्यास का उपयोग

करने लगता है । इसकी शैली में समय स्थानादि की सीमाओं का कोई बन्धन नहीं रहता है । स्वयं उपन्यास अथवा कहानी की कथावस्तु में लेखक का अपना व्यक्तित्व उमरता चलता है । वह स्वतन्त्र रूप से अपने पात्रों की अथवा स्थिति की आलोचना करने के लिए अधिकृत है । वह अपने पात्रों की अपने अनुसार खींचातानी भी कर सकता है । वह पात्रों का मुहताज नहीं, पात्र उसके मुहताज रहते हैं । वह स्वयं ब्रह्मा है, अपनी सृष्टि जैसी चाहता है, वैसी रचता है । उसे पाठकों की भी उतनी चिन्ता नहीं, जितनी एक नाटक के रचयिता को दर्शकों का रहती है । अतः नाटक की शैली हम काव्य अथवा कथा-शैली से भिन्नता रखती है ।

नाट्य शैली

नाटकीय कला मानव जीवन में आने वाले उन क्षणों के समान है, जिनके अवसान में सारा प्रकृति रंग उठती है । समस्त वातावरण एक अद्भुत रंग में रंजित दिखायी पड़ता है । सभी प्राणी एक वर्णनीय उत्साह में बंधे कार्य करते दिखायी पड़ते हैं । पेड़-पत्त, पशु-पक्षी, कीट-पतंग सभी ईश्वरीय प्रेरणा से प्रेरित किसी चमत्कृत भाव-भूमि पर आनन्दमयी क्रीड़ा का अभिनय करते दिखायी पड़ते हैं । जिस स्थिति का वर्णन करने में बड़े-बड़े कवि भी शब्द हीन हो गए, वह स्थिति जिस समय अन्तःकरण के मंत्र पर प्रकट होती है तो शरीर का तार-तार उत्साह से भर जाता है । रोम-रोम प्रफुल्लित हो उठता है । हर काम में अत्यधिक आनन्द प्रतीत होता है, हर श्वास चन्दन बिखरती प्रतीत होती है । अभाव दुःखचिन्ता और व्याधियाँ आकाश-कुसुम की भाँति विलुप्त हो जाते हैं । यह स्थिति जिस मनुष्य के जीवन में आती है, वही उसके महत् सुख का अनुभव कर सकता है । कालिदास के 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' में शाकुन्तला का चित्रण सर्वजनीन हो गया है । साहित्य की भाँति ही नाटक की भी समाज का दर्पण कहा जा सकता है । यह ऐसा पुष्प है जो नाट्य-लेखक के अन्तःपदा के देवी आनन्द के पराग-कणों से निर्मित होता है । इसीलिए नाट्य

दर्पण पर पड़ने वाला प्रकृति-बिम्ब और अधिक रंग रंजित हो उठता है, जिसे देखते ही द्रष्टा मंत्रमुग्ध हो जाता है । व्यवित-वैशिष्ट्य मूल जाता है । जीवन के विशेष क्षणों का स्थिति भले ही अवर्णनीय हो पर नाटक में वह अदृश्य नहीं है । इसी सन्दर्भ में नाटक ब्रह्मानन्द सहोदर होकर पंचमवेदादि कहा गया है ।

नाट्य-शैली में जहाँ यह विशेषता है, वहाँ उसमें कठिनाइयाँ भी हैं । नाट्य शैली में लेखक पूर्णतया पात्रों के आधीन रहता है । उसके पात्र जिधर जाते हैं, सेवक की मांति वह उनके साथ उबर ही लगा रहता है । इसके अतिरिक्त उसे रंगमंच तथा दर्शकों का ध्यान भी रखना पड़ता है । वह इनको उपेक्षा के आगे नहीं बढ़ सकता । काव्य एवं कथा शैलियों से तुलना करने पर नाट्य शैली का स्वरूप पूर्णतया स्पष्ट हो सकेगा । काव्य एवं कथा शैलियों में लेखक का अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व स्वतन्त्र रूप से प्रकट हो सकता है । नाट्य लेखक अपने में ही पूर्ण नहीं है । वह दर्शकों के मस्तिष्क से सौचता है और अभिनेता के मुँह से बोलता है । उसके सम्वाद दर्शक और अभिनेता को लेकर हो नहीं चलते, वरन् रंगमंच की भौतिक सीमाओं (रंग, प्रकाश, प्रभाव तथा सज्जाकार और वे सभी उपादान जो नाटक को अभिनीत करने में सहायक रहते हैं) को भी अपने में समाहित करते हैं । वर्नाडे शां मानते हैं कि नाटकीय नियम उनपर भौतिक नियम की सीमाओं और आकस्मिक घटनाओं तथा व्यवस्थापकों द्वारा उनपर लादे गए हैं । नाटककार पर दूसरा बन्धन अभिनेता का भी रहता है । वह अपनी कृति में किसी ऐसे तत्व की सृष्टि नहीं कर सकता जो अभिनेय नहीं है । रंगमंच की सुविधाओं को सदा ध्यान में रखकर ही रचना करनी होती है । इसी सन्दर्भ में नाटककार का दायित्व कवि और कथाकार के स्वतंत्रत्व की अपेक्षा अधिक कठिन और ज़िम्मेदारी का है । वह चित्रला के रंग और रेखाओं की तरह नाटक में कथावस्तु का प्राकट्य एक स्थान पर बैठे हुए दर्शकों के समक्ष

२- " I do not select my methods; they are imposed upon me by a hundred considerations by the accidental circumstances of the particular production in hand. "

स्क निश्चित समय में करता है । दर्शक का मूल्य यहाँ सर्वापरि^१ है । उसके अभाव में नाटक की सफलता के बारे में कौन सोचा ही नहीं जा सकता ।

नाटक में भी कथा रहती है, पर उपन्यास को कथा से इसमें^२ अन्तर रहता है । उपन्यास को कथा स्वयं लेखक द्वारा बताई जाती है, जिसमें समय तथा स्थानादि की सीमाओं का प्रतिबन्ध नहीं रहता है । उपन्यास का पाठक एक ही बैठक में समस्त वस्तु आस्वादित करने के लिए परिवर्द्ध नहीं रहता । जिस आस्वाद-बिन्दु पर वह अपना पठन छोड़ता है दूसरे दिन वहीं से प्रारम्भ कर सकता है । नाटक के दर्शक के साथ यह सुविधा नहीं है, उसे एक ही बैठक में सम्पूर्ण नाटक का आस्वाद लेना ही पड़ता है । यदि वह आस्वाद में अरुचि का अनुभव करता है और एक बार उसे छोड़ देता है तो पुनः उसे लौटाया भी नहीं जा सकता है । नाटक की कथा दर्शक के समक्ष उद्घाटित होती है । जिसके लिए पूर्व योजना की आवश्यकता पड़ती है^३ । कवि अथवा कथाकार इसीलिए अपने व्यापार को सर्व सुलभ समझता है कि उनके व्यापार के आस्वाद के लिए किसी विशेष तैयारी की आवश्यकता नहीं पड़ती । उन्हें उन तमाम प्रयासों को जुटाने का कुछ प्रयास नहीं करना पड़ता । जिनके अभाव में एक नाटक लेखक अपनी बात उपस्थित ही नहीं कर पाता । समय की सीमाओं से मुक्त कवि चार पंक्तियों के मुक्तक से लेकर सात सप्टों का महाकाव्य तक रच सकता है, पर नाटककार के दर्शक हाड़-मांस के बने होते हैं, जो एक बैठक में बिना ताजगी प्राप्त किये अधिक देर तक बैठ नहीं सकते । उसके पात्र भी हाड़ मांस के बने हैं जो थकते हैं, भूख-प्यास से पीड़ित होते हैं और आराम करने की अपेक्षा करते हैं । इन मानवीय आकृतियों पर आधारित

१- " A play without an audience is inconceivable. "

२- " A Drama is never really a story told to an audience
it is a story interpreted before an audience. "

The theory of Drama Page 81.

नाटककार कभी भी सुलकर सैल सकने में असमर्थता का अनुभव करता रहता है ।

नाटक का प्रदर्शन एक बार प्रारम्भ होने पर पुनः रौका नहीं जा सकता । इसीलिए उसका एक-एक शब्द, एक-एक प्रभाव कमान के निकले हुए तीर के समान होता है, जो पुनः लाँटाया नहीं जा सकता । पाठक पुनः लौट कर कविता या कथा का आस्वाद ले सकता है, बल्कि पुनः-पुनः समझकर पढ़ने में काव्य का मर्म स्पष्ट कर लेता है, पर नाटक में अभिनेता न तो किये हुए अभिनय द्वारा छोड़े हुए प्रभाव को पुनः अनुभूति करा सकता है और न दर्शक ही उसे स्वाकार करने के लिए तैयार होता है । वह कथाकार की तरह स्थिति का वर्णन कर दर्शक के मागते-मागते बांध भी नहीं सकता है । मोहक चित्रण के सम्मोहन से कथाकार अथवा कवि अपने पाठक को भुलावा दे सकता है, पर नाटक का दर्शक बहुत सजग एवं सावधान होकर बैठता है । उसे मोहक दृश्यों के जाल में नहीं बांधा जा सकता; ही नाटककार स्थिति का संकेत भर करता है, जिसे प्रस्तुत करने का दायित्व प्रस्तुतकर्ता का रहता है ।

नाटक एक सम्मिलित कला है, जिसमें लेखक से लेकर कार्यकर्ता और दर्शकों तक का सहयोग सम्पन्न रहता है । इन ही समस्त जिम्मेदार व्यक्तियों के सम्मिलित प्रयास के ही नाटक अपना सम्पूर्ण प्रभाव उत्पन्न कर पाने में समर्थ होता है । इस कारण नाटककार का दायित्व कठिन और संदिग्ध अवश्य है, पर प्रभाव की दृष्टि से वह सबसे अधिक सेवा समाज की करता है । इसी से नाटक सर्वाधिक सम्मानित होता है । नाटककार की इस सफलता के आगे ही कथाकार एवं काव्य-कार घुटने टैक देते हैं । उत्थान-पतन और अन्य सामाजिक परिवर्तनों में नाटक का आशातीत योग रहता है । कम समय में ही नाटक जिस प्रभाव की स्थायी छाप समाज पर छोड़ता है, उतनी स्थायी छाप साहित्य की अन्य विधाएं नहीं छोड़ सकती । समस्त आतावरण ही नाटक

के प्रभाव से डूबता-उतराता प्रतीत होता है । यदि आज का चलचित्र उदात्त तत्त्व को भी अपना लेता तो समाज का भावी निर्माण अब तक हो गया होता ।

नाट्य शैली की विशेषताएं

नाटक की शैली अन्य साहित्य की कथा या काव्य-शैलियों की अपेक्षा किस प्रकार महत्वपूर्ण है, इसपर ऊपर प्रकाश डाला जा चुका है । यहां नाटक को सर्वाधिक महत्वपूर्ण एवं प्रमुख विशेषता पर कुछ कहना बहुत अपेक्षित है ।

दृश्य काव्य

युगों से काव्य जन-रुचि का कण्ठ-हार बना रहा है । काव्य का चरित्र जो समाज में आदर्श और मर्यादाएं स्थापित करने वाला होता है, यदि स्वरूप धारण कर जनता के समक्ष उपस्थित हो जाये तो जनता पर उसका बहुत अधिक प्रभाव पड़ता है । नाटक में काव्य के सभी गुण तो रहते ही हैं, किन्तु दृश्य रूप होने का गुण विशेष रहता है । नाटक त्रैलोक्य के भावों का अनुकरण बताया गया है^१ ।

समस्त ज्ञान-शिल्प कला-योग और कर्मादि नाटकों में विद्यमान रहते हैं । नाटक में दृश्यरूप से युग-हाया भी है । यह हाया वास्तविकता से भिन्न होती है । वास्तविक संसार की मार्ति देखकर हमें कोई आनन्दानुभूति नहीं होती । पर नाटक में उन्हीं की अनुकृति देखकर हम प्रसन्न होते हैं । नाटक के मंच पर चढ़कर जीवन की कुस्पतारें भी आनन्द

१- त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावनुकीर्तनम्

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ॥

न संयोगी न तत्कर्तुं नाहमेऽस्मिन्नयत्रे दृश्यते ॥ (नाट्यशास्त्र, पृ० १ १०७)

की सृष्टि करने लगती हैं। यह वास्तविकता की अनुप्राप्ति हो नाटक है। इसके अभाव में नाटक की कल्पना ही असम्भव है। दशरूपक में धनन्जय अवस्थानुकृति-नाट्यम् कहकर इसी बात की पुष्टि करते प्रतीत होते हैं। एक अन्य स्थान पर वह इस-स्थापना पर बल देते हुए कहते हैं -- रूपदृश्यतयोच्यते मंच पर अभिनीत होने के कारण हो नाटक को दृश्य कहा जाता है। वह चटुगाह्य है और इसी सन्दर्भ में नाटक रूपक कहा जाता है। नाटक को रूपक इसलिए भी कह सकते हैं, क्योंकि उसमें नाटकीय पात्र अथवा अभिनेता पर वास्तविकता का आरोप किया जाता है। इस प्रकार नाटक रूप या रूपक नामों से अभिहित किया जाता है। यह रूप अथवा रूपक भी उसके दृश्यत्व का पुष्टि करते हैं जो उसके अंग मात्र हैं।

रूपक का स्पष्टीकरण नाटककार अभिनय के द्वारा करता है। अभिनय में उसे अभिनेता और दर्शक का सहयोग अपेक्षित रहता है। इनके बिना रूपक अधूरा है। इस बात से यह सर्वथा सिद्ध है कि अभिनय तत्त्व नाटक का एक महत्वपूर्ण अंग है। अभिनय नाट्यरूपी शरीर के परे हैं, जिनके अभाव में वह पंगु है। अभिनय नाटक की वह बहकन है, जिसके बिना वह जिन्दा नहीं रह सकता।

इस प्रकार साहित्य में नाटक का विशिष्ट स्थान है। नाट्य शैली के समस्त साहित्य की अन्य शैलियाँ उसी प्रकार ग्रीहीत हो जाती हैं, जिस प्रकार किसी नागर व्यक्ति की उपस्थिति से लोकजन मन्द पड़ जाते हैं। यह नागरव्यक्ति लोकगुणों से भी परिचित रहता है तथा अपने गुणों में वैशिष्ट्य भी रखता है। नाट्य शैली, (जिसकी रंगमंच अपनी विशेषता है) में साहित्य की अन्य सभी शैलियों के गुण विद्यमान रहते हैं। नाटक में काव्य, कथा, संगीतादि ही नहीं, साहित्य के वास्तविक बौद्धिक इतिहास तथा मुगल इत्यादि का भी ज्ञान सुस्वरूप धारण करता है। कोई भी विषय नहीं जो नाटक की शैली में समाविष्ट

नहीं सके । साहित्य के इन्द्रधनुष में नाटक का रंग सबसे चटक है तथा इसके फलक पर सभी रंगों का आभास प्राप्त किया जा सकता है । साहित्य के विभिन्न आयाम रूपी सुहृद्यों में नाटक उसका पत्रकार मित्र है, जो साहित्य की स्याति को जन-जन तक पहुंचाने में समर्थ होता है । एक पत्रकार में राजनीति, समाज-सेवा, साहित्य-रचना आदि के अन्य अनेक गुण भी एक साथ प्रतिमासित होते रहते हैं । वह अनेक व्यवित्त्वों को ओढ़कर सामाजिकों के समक्ष उपस्थित होता है । ऐसे विविध गुण सम्पन्न पत्रकार की भांति ही नाटक का विधा साहित्य स्याति सभी स्तर के जन समुदाय तक पहुंचती है । इसीलिए यह सत्य है कि साहित्य में नाटक वह अनमोल मौती है, जिसको कान्ति से मानव-कल्याण का आलोक जन-जन तक पहुंचता है ।

(ख) दृश्य विधान और रंगमंच की विधा

नाटक के प्रस्तुतीकरण में दृश्य-विधान और रंगमंच की विधा अपने परिवेश में महत्वपूर्ण है। दृश्य-विधान से तात्पर्य उस विशेष (शैली) से है, जिसमें नाटक की कथावस्तु के अनुसार विविध सूत्रों के संयोजन की प्रक्रिया निर्धारित होती है। कथावस्तु के सूत्रों के विकास के लिए किस दृश्य को किस क्रम में रखना चाहिए, यही क्रम दृश्य विधान का निर्धारण करता है। इसके साथ ही कथा को ऐसे विविध दृश्यों में संयोजित करने की कला प्रदर्शित होती है, जिसमें कथानक के विकास में किसी प्रकार का व्यवधान उपस्थित न हो। चल और अचल दृश्यों की योजना का क्रम भी इससे निर्धारित होता है। रंगमंच पर दो अचल दृश्य बिना (परिक्रामी) रंगमंच के उपस्थित नहीं किये जा सकते, क्योंकि राजमहल के दो विविध कक्षों का प्रस्तुतीकरण एक-दूसरे के बाद नहीं हो सकता। उन दोनों के बीच में एक चल दृश्य--राजमार्ग, गली का चौराहा आदि दितलाना आवश्यक होगा, नहीं तो दृश्यों के संयोजन में कठिनाई उपस्थित हो सकती है। इस भाँति दृश्य विधान जहाँ एक ओर कथा के स्वाभाविक विकास की ओर संकेत करता है, वहाँ दूसरी ओर वह उसके प्रस्तुतीकरण की सुविधा भी ध्यान में रखता है।

रंगमंच की विधा यद्यपि दृश्य-विधान को भी अपने में समाहित करती है, तथापि ऐसी अनेक परिस्थितियों को भी सुलभ करती है, जिसमें छद्म की वास्तविकता और प्रभावोत्पादकता दर्शकों के समक्ष उभर सके। इसमें उन समस्त उपकरणों का समावेश हो जाता है, जिन्हें रंगमंच दृश्यों की उपयुक्त प्रदर्शन-भूमि बन सकता है। इसके अन्तर्गत वे सभी कार्य-कलाप भी आ जाते हैं, जिन्हें कि नाटक, दृश्यकाव्य की संज्ञा प्राप्त करता है। प्रमाणतः रंगमंच की विधा लिखित नाटकों

को साकार करने में समर्थ होती है ।

इन दोनों सन्दर्भों पर कुछ विस्तार से विचार करना आवश्यक है ।

:क: दृश्यविधान

नाटक उपन्यास से इस बात में भिन्न है कि वह जीवन के संवेदनशील प्रसंग ही सूत्रबद्ध करता है । जहाँ उपन्यास जीवन की गतिविधियों का निरूपण विस्तार से करता हुआ एक कथा-शृंखला उपस्थित करता है (जिसकी कोई सीमा नहीं है) वहाँ नाटक केवल उन प्रसंगों को ग्रथित करता है जो रंगमंच के सीमित समय में जीवन की किसी प्रमुख संवेदना को उभार सकें । इस रूप में नाटक कथा को ऐसे छ दृश्यों में विभाजित करता है, जो क्रमिकरूप से किसी कथ्य को नेत्रों के समक्ष उपस्थित करने में समर्थ होता है । संक्षेप में नाटक का दृश्य-विधान जीवन का एक संक्षिप्त और घनीभूत रूप है, जो संक्षिप्त रूप में जीवन का विस्तार व्यंजित करता है । यह दृश्य विधान वास्तव में कार्य और कारण की शृंखला से सम्बद्ध होकर विकासोन्मुख ही रहता है । जिस भाँति किसी वृक्ष में वृक्ष से पहले पुष्प का विकास नहीं होता, उसी प्रकार दृश्य-विधान भी एक क्रम को दृष्टि में रखता है । रंगमंच की प्रत्येक संवेदना इसी दृश्य विधान के माध्यम से क्रमः क्रमः होती है तथा उन्हें संयोजित करने में ही नाटककार का सबसे बड़ा कौशल है । इस दृश्य-विधान के अन्तर्गत निम्नलिखित उपकरणों पर विचार करना आवश्यक है :-

१- स्वाभाविक प्रगति

२- कुँतल

३- कथा का क्रमिक उद्घाटन

४- एक विशिष्ट क्रम

१- स्वाभाविक प्रगति : स्वाभाविक प्रगति से तात्पर्य है कि कथा की प्रमुख सम्वेदना ऐसे तत्वों का संयोजन कर ले कि उसका प्रवाह किसी सरिता की भांति अविच्छिन्न और अप्रतिरुद्ध रहे। सत्य और कल्पना दोनों का संयोजन इस स्वाभाविक प्रगति में सहायक हो सकता है। जिस प्रकार वात्स्या-वस्था से यौवन की अवस्था और यौवन की अवस्था से प्रौढ़ावस्था का विकास होता है, उसी प्रकार कथा की स्वाभाविक प्रगति में कथा का क्रमिक विकास होना अभीष्ट है।

२- कुतूहल -- यह प्रगति कुतूहल को जन्म देती है। सामान्य जीवन में घटनाएँ जिस गति से अग्रसरित होती हैं, उस गति में कुतूहल रहना आवश्यक नहीं है, किन्तु जब यही घटना दृश्यविधान के अन्तर्गत आती है, तब वे अपने साथ एक कुतूहल भी लाती हैं। अप्रत्याशित रूप से घटनाओं की परिणति दृश्य-विधान को एक विशेष आकर्षण प्रदान करती है। यही आकर्षण दृश्य-विधान का मेरुदण्ड है, जो कुतूहल से पोषित होता है।

३- कथा का क्रमिक उद्घाटन -- कुतूहल से ही कथा का उद्घाटन होता है। जिस प्रकार वासन्ती ऊँचाई में किसी पाटल पुष्प की पंजुड़ियाँ क्रमशः खुलती जाती हैं, उसी प्रकार कुतूहल की आवेगमयी विज्ञाता कथा के विभिन्न स्तरों को दृश्यविधान के माध्यम से उद्घाटित करती है। जिस प्रकार से कथा के विभिन्न वर्णों का उद्घाटन होता है, उसी प्रकार वस्त्र या पाठक को जीवन के झोंक में एक अन्तर्दृष्टि प्राप्त होती चलती है, उस जीवन में वह मिलने लगता है और वह उत्सुकता से कथा के विकास में आत्मविमोह हो उठता है।

४- एक विशिष्ट क्रम -- घटना के उद्घाटन में एक विशिष्ट क्रम की आवश्यकता होती है। यदि किसी सामान्य परिस्थिति है किसी विशिष्ट परिणाम की सम्भावना उत्पन्न होती है तो उसे आवश्यक रूप से दृश्यविधान का आवश्यक मान मानना चाहिए। इस क्रम में संगठन ध्रुव की आवश्यकता होती है। घटनाएँ किसी चरित्र की भांति किसी सम्वेदना पर उलझकर नहीं

जा सकती, वे एक नियमित गति से उसी प्रकार चलती हैं, जिस प्रकार थरमापीटर में पारे की रेखा किसी निश्चितबंद तक पहुँचती है। दृश्य-
 11 विधान का प्रभाव क्रमबद्धता में ही है। इस क्रम को व्यवस्थित करने में नाटककार को विशेष सावधानी रखनी अवश्यात है। इस भाँति दृश्य-विधान इन चार आवश्यक उपकरणों से नाटक का प्रभाव अधिक मात्रा में दर्शकों पर छोड़ने में समर्थ होता है।

:तः रंगमंच की विधा

रंगमंच की विधा उन समस्त उपकरणों द्वारा सम्भव होती है, जो नाटक में मंचनके लिए अनिवार्य हैं। नाटक दृश्यगुणयुक्त साहित्यिक कृति होती है। पाठ्यरूप में नाटक का रसास्वादन तो किया जा सकता है, परन्तु उसके सम्पूर्ण स्वरूप का परिचय उसके दृश्य-रूप में ही मिलता है। नाटक को अपनी प्रकृति के उद्घाटन के लिए रंगमंच की आवश्यकता होती है। रंगमंच के अभाव में नाटक का रूप वैसा ही असम्भव है, जैसा वाकाश के अभाव में सूर्य का उदय। रंगमंच अनेक उपकरणों की सहायता से नाटक को 'चादु' बनाता है। वे सभी उपकरण तथा परिस्थितियाँ रंगमंच की विधा कहलाती हैं। नाटक की संवेदना अविकाशिक प्रकट हो सके, इसके लिए रंगमंच उन सभी तत्वों को संयोजित करता है, जो उसकी विधा के लिए आवश्यक हैं। रंगमंच की विधा को स्पष्ट करने में निम्नलिखित तत्वों का निर्णय आवश्यक है :

१- मंच का प्रबलतम भाग।

२- स्थल-स्तर।

३- विरीचामास।

४- समीकरण।

५- निम्न।

६- समुदीकरण।

१- मंच का प्रबलतम भाग -- नाटकीय सम्बेदना को प्रकट करने के लिए

सर्वप्रथम रंगमंच अपने प्रबलतम भाग के प्रयोग की अपेक्षा रखता है। रंगशाला में प्रथम पंक्ति के दोनों छोरों पर बैठे हुए दर्शकों को रंगपीठ का जितना भाग दृष्टिगत होता है, उसे ही रंगमंच का प्रबलतम भाग माना गया है। इसी स्थल को प्रबलतम अभिनय भाग भी कहा जा सकता है। नाटक की सफलता के लिए एवं आकर्षण केन्द्र की दृष्टि से इसी भाग का प्रयोग करना चाहिए।

२- स्थल स्तर -- मंच के प्रबल भाग के अतिरिक्त जो मंचीय स्थल शेष

रहता है और दर्शकों की दृष्टि में जाता है, उसे स्थल स्तर की संज्ञा दी गयी है। उस स्थल स्तर की सज्जा नाटकीय कथावस्तु देशकाल एवं परिस्थिति के अनुरूप ही होती है।

३- विरोधाभास -- प्रबलतम भाग एवं स्थल स्तर में किसी भी ऐसे पात्र अथवा परिस्थिति की परिणति प्रतिकूल दिशा में होने पर विरोधाभास की स्थिति उत्पन्न होती है। प्रकारान्तर से यह कहा जा सकता है कि इसके द्वारा नाटक में संघर्ष अथवा अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न होती है। विपरीत परिस्थितियों का संयोजन अन्ततः नाटक की सम्बेदना को उभारने में सहायक होता है और इसलिये प्रत्यक्षातः विरोध होते हुए भी इससे पात्र और परिस्थिति के संयोजन में सहायता मिलती है। इसीलिए इसे विरोध का आभास मात्र कहा गया, प्रत्यक्षातः विरोध नहीं।

४- समीकरण -- रंगमंच की अपनी सीमाओं के कारण ही विस्तृत कथा

एवं घटनाओं को संकुचित एवं संक्षिप्त करना पड़ता है। इसीलिए संकलनत्रय की आवश्यकता होती है। जीवन के विविध घटानों का उद्घाटन करने के कारण नाटक की कथावस्तु स्तम्भावतः विस्तृत होती है। इसी कथावस्तु से सम्बद्ध विस्तृत परिवेश की रंगमंच की सीमाओं के भीतर संयोजित करना

वावश्यक है। इसी को समीकरण की संज्ञा दी गयी है। इस समीकरण से जीवन की व्यापक सम्वेदना एक घनीभूत घटना या परिस्थिति में व्यक्त की जा सकती है।

५- त्रिमूढ़ -- मंच पर पात्र अथवा परिस्थिति के आकस्मिक परिवर्तन अथवा विचित्र नियोजन के द्वारा जिस कुतूहल की सृष्टि होती है, उसे त्रिमूढ़ कहते हैं। अंग्रेजी में इसे वरबल आइरनी () और बाइरनी आफ सिचुएशन () कहते हैं। जहाँ किसी वाक्य या शब्द के दो अर्थ निकलते हैं, जिनमें 'पूर्व' या 'पर' की घटनाओं की व्यंजना होती है अथवा श्लेष के द्वारा अर्थ विस्तार होता है, वहाँ वाक्कुल समझ लेना चाहिए। जहाँ परिस्थिति की अप्रत्याशित परिणति होती है, वहाँ त्रिमूढ़ की स्थिति उत्पन्न होती है। इसका सामान्य आधार वैश्व-परिवर्तन है। इसके द्वारा मंच पर आकर्षण और विशिष्ट अनुरंजन की सृष्टि होती है।

६- समूहीकरण -- नाटककार को रंमंच की सीमा में ही वस्तुओं को यथास्थान सजाना रहता है, साथ ही पात्रों के पद चार के लिए भी स्थान छोड़ना रहता है। वस्तुओं एवं पात्रों के इस समुचित नेत्र रंजक कार्य व्यापार को समूहीकरण के अन्वर्गत स्पष्ट किया जाता है। समूहीकरण की प्रक्रिया मंच पर अनेक पात्रों के उपस्थित होने पर ही नहीं, एक पात्र के रहने पर भी होती है। उसकी मानसिक परिधि, हावों और भवों की व्यंजना एक कलम संसार की सृष्टि करती है--

"मोया तुम साथ रहते हो

कि अब कोई नहीं रहता।"

मानसिक आरोहावरोह स्वयं एक विस्तृत जगत् है। इसी प्रकार मंच पर जब अनेक पात्र एक साथ उपस्थित रहते हैं तो सभी का शिवाशील होना समूहीकरण के लिए आवश्यक है। सक्रिय तो एक-दो पात्र ही दीखते हैं, परन्तु अन्य पात्र भी अपने अंतर्गत तथा बाह्यक अभिनय द्वारा दृश्य को उभारने में सहायक

होते हैं। अतः स्पष्ट है कि सभी पात्रों के सम्मिलित प्रभाव को समूहीकरण कहते हैं।

समूहीकरण साहित्य, कला, संगीत सभी का एकत्व है। रंगमंच पर किसी स्थिति को स्पष्ट करने की संवेदना से प्रभावित तथा दर्शकों को नाटकीय संवेदना से परिचित करने के लिए 'समूहीकरण' आवश्यक तत्व है। यदि काले रंग के दृश्य-पट में स्वेत वस्त्रधारी अभिनेता भूमिका निभाता है तो वह इस दृश्य में अधिक उभर सकेगा। अन्यथा काले वस्त्रों को धारण करने वाला अभिनेता इस दृश्य में ही डूब जायगा। दृश्य को अधिकाधिक उभारना भी समूहीकरण के अन्तर्गत जाता है। इसी प्रकार प्रकाश व्यवस्था, संगीत व्यवस्था, पार्श्व संगीत-योजना तथा दृश्यपटों की उपयुक्तता भी रंगमंच की विधा के आवश्यक अंग हैं। इनपर कुछ विस्तार से विचार करना आवश्यक है।

७- प्रकाश व्यवस्था — नाट्य मंचन में दिन का कौड़ा भी समय धिक्काने के लिए प्रकाश व्यवस्था भी आवश्यक होती है। सूर्य के प्रकाश में नाटकीय प्रभाव उत्पन्न कर पाना सम्भव नहीं है। 'ज्युड्थस' नाटक में सूर्य की स्थिति छीजिए जो अस्त न होने पर भी अस्त कहा जाता है। अस्त हुआ सूर्य फिर कृष्ण के संकेत पर उदय हो जाता है। इस दृश्य के लिए मंच पर प्रकाश की उचित व्यवस्था आवश्यक है। इस प्रकार स्पष्ट है कि दृश्य सज्जा के लिए प्रकाश व्यवस्था रंगमंच की विधा का आवश्यक अंग है।

प्रकाश किरणें मंच पर केवल दृश्य को ही नहीं, उभारती बल्कि अभिनेताओं के व्यक्तित्व को भी निखारने में सहायक होती हैं। प्रकाश व्यवस्था का वास्तविक दृश्य और उसके उपादानों को अधिकाधिक उभारने में है। नाटकीय संवेदना को सम्पूर्णित करने के लिए मंच पर — प्रकाश व्यवस्था का नियोजन तीन विशिष्ट दृष्टियों से किया जाता है:-

१- समय का संकेत करने के लिए ।

२- वैशुषा को अधिक नयनाभिराम बनाने के लिए ।

३- मुख मुद्राओं को दर्शकों की दृष्टि में अधिक प्रभावपूर्ण बनाने के लिए ।

इसके अतिरिक्त सूचना अथवा विशिष्ट स्थितियों के लिए पार्श्वदीप, तलदीप अथवा पद्मदीप, स्थलप्रकाश, छायादीप एवं शिखा दीपों के द्वारा भी प्रकाश की सहायता ली जाती है । इन सभी दीपों पर जाने विचार किया जायगा । यहाँ इतना स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि इनका प्रयोग दृश्य में उचित मात्रा में ही होना आवश्यक है जिससे रंगमंच की विधा का स्वभाव अधिकाधिक प्रभावशाली हो सके ।

८- संगीत व्यवस्था --- रंगमंच की विधा के अन्तर्गत संगीत व्यवस्था से अभिप्राय नाटक में प्रयुक्त गीतों से है । गीतों से नाटकीय चरित्र का स्वभाव प्रकट होता है, साथ ही कथावस्तु का उद्घाटन भी। नाटकीय सम्बेदना को सम्यक्कृत करने में गीत विशेषरूप से सहायक होते हैं । इन दोनों प्राप्ति से भिन्न संगीत नाटक में अव्यवस्था उत्पन्न करने वाला होगा ।

अतः नाटक में संगीत व्यवस्था में सावधानी अव्यक्त है । हुक्म में प्रसन्नता की बाढ़ जब आवश्यकता से अधिक जा जाती है तो वह गीत के रूप में बाहर फूट पड़ती है । दुःख की अधिकता में जो गीत नाये जाते हैं वे केवल रस-निष्पत्ति अथवा वातावरण के निर्माण के लिए ही होते हैं ।

अतः संगीत व्यवस्था नाटकीय वातावरण में चन्द्र-किरणों के समान होती है , जो दर्शकों के हृदय में व्याप्त आकाश की स्वप्न रानी को भी दूर करती है तथा अभिनेताओं के कण्ठों में प्रातःकालीन विहग-ध्वन के मधुर रान का संवरण करने में भी समर्थ होती है ।

६- पार्श्व संगीत योजना -- नाटकीय वातावरण में सरसता धोलकर उसे अधिकाधिक सम्प्रेषित करने में पार्श्व संगीत का विशेष हाथ है। किसी भावना की चरम सीमा तक की अनुमति इसके द्वारा सहज ही सम्भव हो जाती है। वातावरण को तथा स्थिति को अधिकाधिक मुखर करना भी पार्श्व संगीत का दायित्व है। डा० रामकुमार वर्मा के रंकाकी 'दीपदान' में बनबीर कुंवर का बध करने बढ़ता है। बनबीर की भावमग्निका के साथ ही पार्श्व संगीत क्रूर वातावरण का निर्माण करता चलता है। संगीत की हर लहर पर दर्शकों का हृदय आन्दोलित होता जाता है। कुंवर के विस्तर पर छेदे घायमा के पुत्र चन्दन पर जैसे ही बनबीर का प्रहार होता है 'फक्' से संगीत टूटता है और दर्शक समूह शोक-सागर में डूब जाता है। पार्श्व संगीत के अभाव में प्रभावान्विति की यह गम्भीरता किसी प्रकार भी सम्भव न होती।

इसके अतिरिक्त नाटक में मोड़ उपस्थित करने के लिए भी पार्श्व संगीत का उपयोग किया जाता है। पार्श्व संगीत नाटक में ही नहीं, पात्र के स्वभाव में भी मोड़ उपस्थित करता है। इस प्रकार रंगमंच पर अनेक प्रकार के परिवर्तनों के लिए पार्श्व संगीत की आवश्यकता होती है।

१०- दृश्यपटों की उपयुक्तता -- अनेक महत्वपूर्ण दृष्टियों से रंगमंच पर दृश्यपटों का उपयोग करना विशेष महत्व रखता है। स्थूल रूप से दृश्यपटों का प्रयोग, समय, स्थान तथा वातावरण को स्पष्ट करने के हेतु किया जाता है। विद्युत के आगमन से पूर्व ऊष्णता का आभास दर्शकों को दृश्यपट पर चित्रित छाछिमा द्वारा अथवा दृश्यपट पर चित्रित कस्त उड़ती हुई चिड़ियों द्वारा कराया जाता था। इसी प्रकार मरुत, कौषडी तथा पर्वतादि प्राकृतिक व्यापारों का आभास भी दृश्यपट पर चित्रित हुए चिड़ियों द्वारा ही कराया जाता था। वन तथा काठ का वातावरण प्रस्तुत करते में दृश्य-पटों का विशेष महत्व था।

वाज का रंगमंच अपेक्षाकृत अधिक यथार्थ हो गया है । दृश्यपटों का प्रयोग अब देश तथा काल का वातावरण कराने के लिए नहीं किया जाता । अब दो दृश्यों को क्रमशः बिना व्यवधान के प्रदर्शित करने के लिए दृश्य-पट का प्रयोग होता है । जिस दृश्य का प्रदर्शित होता है, उसके आगे का दृश्य दृश्यपट के पीछे सजाकर रखा जाता है । इस प्रकार दृश्यपट की महत्ता वाज भी कम नहीं है । नाटक की घटित घटनाओं की पुनरावृत्ति-पूर्व प्रसंग ज्यथा अभिनेताओं के मानसिक उद्वेलन को भी दृश्यपट पर छाया द्वारा प्रदर्शित किया जाता है । अतः दृश्य-पट का महत्त्व रंगमंच की विधा में सर्वत्र अपेक्षित है और भेरी दृष्टि से भविष्य में भी रहेगा ।

इस भांति यह स्पष्ट है कि नाटक की सफलता के लिए दृश्य-विधान तथा रंगमंच की विधा दोनों का महत्वपूर्ण स्थान है । ये दोनों पक्ष नाटक की पक्षों के पक्ष हैं जिनके सहारे वह मानव के भाव संसार की परिधि तक पहुँच सकता है । ये दोनों तत्त्व नाट्य कला के दो वातायन हैं , जिन्हें होकर बाहरी प्रकाश आता है जो कला के भीतरी भाग को प्रकाशित कर देता है । यदि उपर्युक्त वातायन उपयुक्त न होगा तो प्रकाश के अभाव में नाटक का भविष्य अन्धकारमय ही रहेगा ।

(ग) हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा (१६२०ई० से पूर्व)

भारतीय रंगमंच की परम्परा प्राचीन तथा प्रांजल है। संस्कृत साहित्य के विशाल बाहुल्य में नाटकों का विशेष महत्व रहा है। नाटकों के अभिनय की परम्परा भी संस्कृत साहित्य में बहुत प्रशस्त है। हिन्दी नाटकों की आधुनिक स्थिति से पूर्व जो प्रभाव वर्तमान थे, उन्हें डा० रामकुमार वर्मा ने निम्न श्रेणियों में रखा है --

क- परम्परागत द्रासक्रम -- संस्कृत के नाटक

ख- स्थानीय परम्पराओं का प्रभाव -- लोकनाट्य

ग- विदेशी नाट्य शैली का प्रभाव -- अंग्रेजी तथा बंगला के नाटक।

घ- व्यावसायिक रंगमंच तथा इन्दरसभा का प्रभाव -- सृष्टिक्रियात्मक रूप में।

हिन्दी नाटकों की परम्परा ज्ञात करने के लिए इन उपर्युक्त श्रेणियों का अध्ययन प्रस्तुत करना आवश्यक है। १६२०ई० तक हिन्दी नाट्य परम्परा में भारतेन्दु युग तथा द्विवेदी युग के नाटकों का अध्ययन करना भी आवश्यक है। उपर्युक्त समस्त श्रेणियों का अध्ययन करने से हिन्दी नाटकों की १६२० ई० तक की परम्परा स्पष्ट हो जाती है। अतः इन श्रेणियों की विस्तृत जानकारी आवश्यक है।

क- परम्परागत द्रासक्रम-संस्कृत के नाटक

संस्कृत नाट्य साहित्य की परम्परा बहुत समृद्धशाली रही है। इसका हिन्दी नाट्य साहित्य पर सीधा प्रभाव तो पड़ा ही है। संस्कृत नाटकों की छाया में मिले नये तत्कालीन प्रभावों के नाटक भी संस्कृत की द्रासोन्मुखी परम्परा का प्रतिनिधित्व करते हैं। ऐसे नाटकों की

संस्था चालीस के वास पास है। इनमें रामायण, महानाटक जिसके प्राणचन्द्र बौहान ने लिखा, 'करुणाभरण' नाटक जिसके रचयिता कृष्णजीवन लक्ष्मीराम हैं, 'वानन्द रघुनन्दन' : नाटक जिसके लेखक रीवां नरेश महाराज विश्वनाथ जी तथा 'प्रबोध चन्द्रोदय' नाटक जिसके रचयिता महाराज रघुराज सिंह प्रमुख हैं। इनके अतिरिक्त संस्कृत नाटकों के अनेक अनुवाद भी किये गये हैं, जो महत्वपूर्ण हैं। ये सभी नाटक काव्यबद्ध वर्णनात्मक शैली में लिखे गये हैं। इन्हें संस्कृत के नाटकों की तरह नाटक नहीं माना जा सकता। इन नाटकों में संस्कृत नाटकों के परम्परागत नाट्यशिल्प का संकेत मात्र है। शिल्प की दृष्टि से अपूर्ण होने पर भी इनका अपना जन-रुचि का लक्ष्य अशुभ है।

इस आरम्भिक हिन्दी नाट्य-परम्परा से हिन्दी नाटकों के विकास में कोई स्पष्ट योगदान तो प्राप्त नहीं होता। हिन्दी-नाटकों की प्रारम्भिक अवस्था के लेखकों का ध्यान संस्कृत नाट्य परम्परा की ओर अशुभ उचित होता है। इस संस्कृत नाट्य शिल्प से प्रभावित हिन्दी नाट्य शिल्प के साथ स्थानीय परम्पराओं का भी योग हुआ, जिससे हिन्दी नाटकों की रचना हो सकी।

स- स्थानीय परम्पराओं का प्रभाव

लोकनाट्य : विषय की दृष्टि से लोक नाटकों को दो भागों में बांटा जा सकता है :-

क- धार्मिक भावना प्रधान नाटक।

ख- लौकिक अथवा मुद्द कतोरजन प्रधान नाटक।

हिन्दी के सम्पूर्ण क्षेत्र में इन नाटकों का रचना व्यवसायी तथा शौक्षिण नाट्य-कण्डलियों द्वारा होता रहा। धार्मिक भावना प्रधान लोक-नाटकों की परम्परा में रासलीला तथा रामलीला का विशेष महत्व है। इनके रंजन पर प्रकाश डालने से पूर्व पन्द्रहवीं शताब्दी के उत्तर धार्मिक रंजन पर दृष्टिपात करना भी आवश्यक है --

पन्द्रहवीं शताब्दी का धार्मिक रंगमंच

यह रंगमंच आकर्षक है । इसपर दृश्यपटों का प्रयोग किया जाता था ,जब कि योरोप के पन्द्रहवीं शताब्दी के एलिजाबेथन रंगमंच पर दृश्यपटों की विचित्रता का अभाव था । महापुरुष शंकरदेव के एक शिष्य रामचन्द्रण ठाकुर ने 'शंकर चरित' पुस्तक के १६१ पृष्ठ पर शंकरदेव द्वारा अभिनीत एक नाटक का उल्लेख किया है --

"शंकरदेव ने एक सन्धासी से कला सीखी । उन्होंने नाटक मंचन हेतु स्वयं चित्रपटों का निर्माण किया । कुंठ के प्रत्येक दृश्य-निर्माण में सरौवर, नागशेखा, कल्पतरु एवं अन्य स्वर्गीय पदार्थों को वैष्णव ग्रन्थों के अनुसार चित्रण किया । तदुपरान्त उन्होंने संगीत(बादन) सहायक(पालि) एवं अभिनेता(नटक) का चयन किया और चेहरा(मुख) तथा अन्य अभिनय-उपयोगी वस्तुओं को एकत्रित किया । तत्पश्चात् रंगमंच निर्मित हुआ और वहाँ प्रकाश की व्यवस्था हुई । तदुपरान्त 'चिन्ध्यात्रा' नाटक अभिनीत हुआ, जिसमें शंकरदेव क जी स्वयं एक अभिनेता बने ।"

इस प्रकार पन्द्रहवीं शताब्दी का धार्मिक रंगमंच हमारे देश में विकास की दिशा में अग्रसर हो रहा था । उस समय के मंच के दो रूप प्राप्त होते हैं--

क- स्थायी रंगमंच ।

ख-सुहा रंगमंच ।

क- स्थायी रंगमंच -- इस प्रकार के रंगमंच नामवरों में पाये जाते थे । इनपर वैष्णव-मठ अभिनय करते थे । इन अन्व रंगमंचों में दर्शकों के बैठने की व्यवस्था क से लेकर मंच पर अभिनेताओं के खजने के स्थान तथा प्रकाश व्यवस्था इत्यादि सभी का स्थायी व्यवस्था था ।

१- डा० बरध्वजीका : "नाट्य समीक्षा", पृ० १३०

वा- खुला रंगमंच -- इस प्रकार के रंगमंच सभा भवन के सामने खुले आसमान के नीचे निर्मित होते थे। मैदान में एक चंदोवा लगाया जाता था। इसमें दो भागों में बंटकर दर्शक बैठते थे। दोनों भागों के बीच का कुटा हुआ भाग मार्ग के रूप में प्रयुक्त होता था। मंच पर एक उच्च स्थान पर लीलाधारी कृष्ण की मूर्ति रखी जाती थी। इसी के पास मंच पर साज-सज्जा वाले बैठते थे। इनके पीछे चित्रित यवनिका रहती थी तथा इसके थोड़ी दूर पर नेपथ्यगृह रहता था। यहाँ न केवल पात्रप्रसाधन सामग्री रहती थी, बल्कि अन्य सभी प्रकार की नाट्योपयोगी वस्तुएँ भी रहती थीं। मंच के पास मार्ग के दोनों ओर गलीचें एवं कम्बल बिछाकर साधु-सन्यासी लोग बैठते थे तथा इसके पीछे मार्ग के एक ओर चटाइयाँ बिछाकर पुरुष तथा दूसरी ओर स्त्रियाँ बैठती थीं।

इन रंगमंचों पर रात के भोजन के पश्चात् नाटक प्रारम्भ होते थे और सम्पूर्ण रात बेंठे जाते थे। अतः इनके लिए प्रकाश व्यवस्था आवश्यक थी। स्थायी तथा कुछेक दोनों प्रकार के रंगमंचों पर निम्न प्रकार की प्रकाश व्यवस्था थी --

प्रकाश व्यवस्था

विभूत के ज्वाब में उस समय फानूसों में मीमबखियाँ सजायी जाती थीं, जप्ता मिट्टी के दीपकों में सरसों का तैल भरकर जलाया जाता था। कभी-कभी मनोहारी दृश्य उपस्थित करने के लिए बेंठे के सम्पर्क पर बड़े-बड़े दीपकों में फिनीले भरकर जलाये जाते थे। बहुत बार मझालों का प्रयोग भी किया जाता था। इस प्रकार विभिन्न प्रकार की प्रकाश-व्यवस्था में सम्पूर्ण-रात्रि नाटक बेंठे जाते थे।

पन्द्रहवीं शताब्दी के रंगमंच पर किस प्रकार की सामग्री का प्रयोग किया जाता था तथा पूर्व रंगमंच निम्न क्या थे। इसका परिचय निम्न प्रकार है :-

वैभूषण तथा अन्य सामग्री

विभिन्न प्रकार के पात्रों के लिए विभिन्न प्रकार के वस्त्रों का प्रचलन था। धार्मिक पुरुष यज्ञ, देवता, किन्नर तथा स्त्रियों के लिए शुद्ध वस्त्रों का प्रयोग होता था। मध्य, विधिप्लुत तथा विरक्त पात्र चीथड़ों का प्रयोग करते थे। योद्धा, प्रेमी, राजा अथवा मन्त्री की भूमिका निभाने वाले पात्र मढ़कीले वस्त्र धारण करते थे। इसी प्रकार रथ, हाथी तथा घोड़ों के लिए हल्के सामानों से निर्मित नकली प्रतिमान प्रस्तुत किये जाते थे। मावों की अभिव्यक्ति के लिए भी प्रसाधनों का प्रयोग होता था। स्त्री पात्रों के लिए कन्डूनी--मूँह--कफ--स्तन केशविन्यास उतना ही आवश्यक था, जितना पुरुष-पात्रों के लिए दाढ़ी--मूँह का रखना। इसी प्रकार दैत्य, पिशाचादि के वर्ण काले हीं दिसाये जाते थे। गणेश, लक्ष्मी आदि देवी-देवताओं की पहचान भी वस्त्र भूषण द्वारा ही करायी जाती थी। पशु-वस्तियों की भूमिका में अर्पित मुसीटा धारण करते अभिनेता ही मंच पर अभिनय करते थे। लास, लड़िया तथा हल्की लकड़ी द्वारा मंच-सामग्री का निर्माण किया जाता था।

पूर्वरंगाभिनय

संस्कृत नाट्यशास्त्र में वर्णित पूर्वरंगाभि निबन्धों का ही प्रचलन यहाँ होता था। ताण्डव, मूत्रधार, खजारीहण, विश्वामित्रा की स्तुति, नान्दी पाठ तथा गुह्यमहिमा के बाद ही अन्य पात्र मंच पर जाते थे। इनका अन्त भी संस्कृत नाटकों के समान सुसान्ध ही रहता था।

(क) धार्मिक भावना प्रधान लोक-नाटक

कृष्णलीला मंच

कृष्ण का सारा जीवन ही एक नाटक है और ब्रज, मथुरा से लेकर हस्तिनापुर तक की सम्पूर्ण भूमि रंगमंच है। गोचारण, यमुना-विहार एवं पनघट पर गोपियों की छेड़-छाड़ से लेकर कुंज में मुरली-वादन एवं गोदर्शन-भूजा आदि सभी व्यापार नाटकीय वस्तु के लिए जीते-जागते चित्र हैं। गोप-गोपिकाओं का कार्य-व्यापार ही अभिनेताओं का कार्यव्यापार है। कृष्ण लीला से सम्बन्धित तीन प्रकार के रंगमंच प्राप्त हो चुके हैं --

१- लीला

२- छद्म

३- रास नृत्य

१- लीला -- इसमें कृष्ण-जन्म से लेकर बंस वध तक की मुख्य-मुख्य घटनाओं को लीलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है। यह रासनृत्य से प्रारम्भ होती है। कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित किसी घटना को नृत्य, गान तथा अभिनयात्मक रूप में प्रदर्शित करना ही लीला है।

२- छद्म -- इसमें कौन-कौन-से रूप धारण कर कृष्ण छिपकर गोपियों के घर जाते हैं तथा वहाँ कौन-कौन-से छेड़छाड़ करते हैं। इन छद्म व्यापारों से ईश्वर को प्रकट रूप से लीला करते हुए माना जाता है।

३- रासनृत्य -- प्रत्येक लीला जवना छद्म के प्रारम्भ में कृष्ण तथा राधा का नृत्य संगीत के साथ प्रस्तुत किया जाता है। इसके द्वारा यह स्पष्ट माना जाता है कि परब्रह्म परमात्मा जवना महापुरुष जिस में आत्माओं के साथ लीला-विहार कर रहा है।

रामलीला मंच

रामलीला का उद्भव-काल निश्चित रूप से ज्ञात नहीं है। राम के जीवन से सम्बन्धित नाटकों का अभिनय प्राचीनकाल से ही भारतवर्ष में ही नहीं, जावा तथा लंका आदि देशों में भी होता रहा है। महाकवि भवभूति ने सातवीं शती के लगभग संस्कृत में 'महावीर-चरित' तथा 'उत्तररामचरित' जैसे नाटकों की रचना की। भवभूति के नाटकों का दृश्य-विधान बहुत विस्तृत है। जंगल, फरने तथा पर्वतादि के भी दृश्य उन्होंने रखे हैं। नाटकों की शैली गेय है। इनका अभिनय उज्जैन में मगधान कालेश्वर के मंदिर में हुआ था। दसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध में राजशेखर ने 'बाल रामायण' नाटक लिखा। इस नाटक का अभिनय कान्यकुब्जेश्वर महेंद्रपाल के पुत्र महीपाल की वाजा से हुआ था। इस प्रकार रामलीला मंच भी कृष्ण-लंछा मंच के समकक्ष है। इसका मंच निम्न प्रकार बनता है --

मंच-निर्माण

रामलीला का मंच सरल होता है। किसी मन्दिर या किसी स्थान पर जूठारह-बीस हाथ लम्बी तथा चौदह-सन्धह हाथ चौड़ी जमीन पर तख्त डालकर दृश्य-भट सजाकर अभिनय किया जाता है। गृन्थों में वर्णित वस्त्रों के अनुसार वेश नूतन धारण कर पाँच-सात अभिनेता मंच के बीच और से दसकों से धिरकर अभिनय प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार यह रामलीला की मांति कर्मच है, जो हमारे जीवन की वास्तविकता पर प्रकाश डालता है।

ख- लौकिक अथवा शुद्ध मनोरंजन प्रधान नाटक

लौकिक जीवन में विशुद्ध मनोरंजन का दृष्टि से अनेक प्रणालियों में नौटंकी सर्वाधिक प्रमुख विधा है। नौटंकी, स्वांग, संगीत तथा भगत सभी लगभग मिलते-जुलते लोक-नाटक हैं। इनमें स्थानीय परम्पराओं से ही पैदा हैं। स्वांग इन सभी में प्राचीन विधा है। इसका उल्लेख नवीं शताब्दी में भी प्राप्त है। स्वांग अथवा भगत सांड तथा मड़ती की अपेक्षा अधिक स्वस्थ स्तर के मनोरंजन हैं।

नौटंकी इन सभी में अधिक व्यवस्थित है। कुछ समय पूर्व नौटंकी के मंच की उत्तरप्रदेश तथा पंजाब में बड़ी धूम थी। अब इसका प्रभाव कम होता जा रहा है। इसमें पर्दों का प्रयोग आकर्षक होता है तथा स्त्रियों के स्थान पर नवयव के किशोर लड़के नृत्य करते हैं। बाजों में नगाड़ों से काम लिया जाता है। इन लोकनाट्य प्रणालियों का विस्तृत अध्ययन अध्याय चार में प्रस्तुत किया जायगा। यहाँ इनका परिचय मात्र दिया गया है।

इन लोक नाट्य प्रणालियों का हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय व्यवस्था तथा अभिनय-परम्परा पर विशेष प्रभाव रहा है। हिन्दी नाटकों का आन्तरिक पक्ष इन लोक नाटकों से ही अधिक प्रभावित है, मूँ ही इसका बाह्य पक्ष पाश्चात्य नाट्य प्रणाली द्वारा क्रमशः विकसित हुआ है। इस प्रकार लोकनाट्यमंच का हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा में योगदान अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

विदेशी नाट्य शैली का प्रभाव

हिन्दी की सुसम्बद्ध नाट्य-परम्परा के सूत्रपात तथा विकास में विदेशी नाट्य-परम्परा का योगदान भी रहा है। मारैटैन्डु की नाट्य-रचना की मूल प्रेरणा का एक स्वर पाश्चात्य नाट्य तन्त्रभी था। पाश्चात्य प्रभाव हिन्दी नाटकों पर दो रूपों में परिलक्षित होता है --

क- विचारधारा के रूप में।

ख- शिल्प के रूप में।

विचारवारा के प्रभाव से हिन्दी नाटकों में पश्चिम की बौद्धिकता तथा गम्भीरता का समावेश हुआ तथा शिल्प के प्रभाव से संस्कृत नाट्य शास्त्रीय मान्यताओं में क्रान्ति उपस्थित हुई । इस प्रकार भारतैन्दु-काल को पुरानों तथा नयी मान्यताओं का संक्रान्ति काल माना जा सकता है । इससे हिन्दी नाटकों में संस्कृत नाट्य शास्त्र की जटिलता के स्थान पर पाश्चात्य शैली की स्वच्छन्दता नाटककारों द्वारा अपनायी गई और पाश्चात्य यथार्थवादी शैली का अनुसरण किया गया ।

बंगला नाटकों का प्रभाव

बंगाल का रंगमंच हिन्दी के पहले से ही समृद्ध रहा है । पाश्चात्य नाटकों का प्रभाव भारत में सर्वप्रथम बंगाल नाटकों पर पड़ा । भारतैन्दु हरिश्चन्द्र जब प्रथम बार बंगाल गये तो उन्होंने वहाँ के नाटकों से परिचय प्राप्त किया । उन नाटकों की शैली तथा शिल्प से प्रभावित होकर उन्होंने बंगला के 'विद्या सुन्दर' का अनुवाद किया तथा 'नील देवी' 'भारतदुर्दशा' तथा 'भारत जननी' आदि नाटकों की रचना की । इन नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव भी है । इस प्रकार हिन्दी पर पाश्चात्य नाट्यशिल्प का प्रभाव बंगला नाटकों के माध्यम से ही आया हुआ ज्ञात होता है । संस्कृत नाटकों में सर्वथा अपरिचित दुःखान्त नाटक भी हिन्दी में क्रमशः लिखे जाने लगे ।

घ- व्यावसायिक रंगमंच : प्रतिक्रिया रूप में

हिन्दी नाटकों की प्रारम्भिक अवस्था में पारसी रंगमंच की स्थिति भी महत्वपूर्ण थी । हिन्दी के प्रारम्भिक नाटकों की-स्थिति पर इस व्यावसायिक रंगमंच की प्रतिक्रिया अवश्य हुई । यह रंगमंच साहित्यिक सुहावि के नाटकों की व्यवस्था करता आ रहा । पारसी थियेट्रिकल कंपनियों का इतिहास ही व्यावसायिक रंगमंच का इतिहास है । सर्वप्रथम १८२७ वि० में थियेट्रल जी फ्रम जी ने 'ओरिजनल थियेट्रिकल कम्पनी' लौली । इसमें सुरेश्वर जी बलीवाल, कौशव जी लटाल, लोहराव तथा बहांगीर आदि अभिनेता काम

करते थे । इसके द्वारा अनेक वर्षों में अनेक नाटक खेले गये । स० १६३४ में दिल्ली में विक्टोरिया कम्पनी खोली गई । वल्लीवाला इसके प्रसिद्ध अभिनेता थे । रुस्तम जी, मिस्रुरशेद, मिस मेहताब, मिस मैरीफेन्ट्स आदि अभिनेत्रियाँ भी इस कम्पनी में कार्य करती थीं । इस कम्पनी की सफलता देखकर कासव जी खटाऊ ने अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी खोली । मंशेर खां, गुलजार खां, माधोराम, मास्टर मोहन, मिस जोहरा तथा मिस गौहर आदि अभिनेत्रियाँ इस कम्पनी में कार्य करती थीं । इसके लिए पं० नारायण प्रसाद बैताब नाटक लिखते थे । इन्होंने उर्दू गजलों के स्थान पर नाटकों में हिन्दी गीतों का प्रयोग किया । इन्होंने एक सही घटना पर 'कत्ले नज़ीर' नाटक लिखा । इस कम्पनी के दूसरे नाटककार आगाहश्र थे । इन्होंने हिन्दुस्तानी मार लो की उपाधि दी गयी । यह अधिकतर रोमांचकारी घटनाओं पर नाटक लिखते थे । कथानक वैचित्र्य पर ही अधिक ध्यान रखने से इन कम्पनियों के नाटक लोकरुचि के अधिक थे । इनमें गजलों तथा कुरुचिपूर्ण गानों का प्रयोग होता था । जनरुचि को उभला बनाने में इन कम्पनियों का बड़ा हाथ था । इसके अतिरिक्त नाटक का एक रूप और भी विकसित हुआ । यह अपने शिल्प में पाश्चात्य और भारतीय रंगमंच का मिश्रित रूप था । इसका विकास नवाब वाजिदवली शाह के की रुचि के अनुसार लखनऊ में हुआ । नवाब वाजिदवली शाह के दरबार में कुछ फ्रांसीसी लोग रहते थे । उन्होंने नवाब साहब को 'परिक्मी' 'जापेरा' से परिचित कराया । मुंशी अमानत खां ने उसी आधार पर 'हिन्दी में इन्दरसमा' नृत्यगीत नाटिका की रचना की । इसके पात्र स्वयं मंच पर आकर अपना परिचय देते हैं । नाटक के दो तिहाई भाग में गाने ही गाने रह गये हैं । इसकी सफलता देखकर अनेक इन्दरसमाओं की रचना की गयी तथा नाटक में संगीत और नृत्य की व्यवस्था विशेष रूप से हुई ।

इन उपर्युक्त प्रणालियों के अतिरिक्त भारतीय मारतन्दु के पूर्वी संस्कृत एवं जन नाट्य परम्परा से प्रभावित अनेक नाटक रचे गये । जिनमें 'वानन्द रत्नमन्दन' तथा 'नहुष' प्रमुख हैं । ये नाटक हिन्दी के प्रारम्भिक नाटक माने गये हैं ।

‘आनन्दरघुनन्दन’ नाटक

रीवां नरेश महाराज विश्वनाथ सिंह ने संस्कृत नाट्यशैली का पूर्णतया प्रयोग करते हुए गद्य तथा पद्य का मिश्रित शैली में इस नाटक की रचना की। महाराज का शासन-काल सन् १८१३ से सन् १८५४ ई० तक था। इसलिए यही काल इस नाटक के रचना का है। नाटक में सात अंक हैं। प्रत्येक अंक में अनेक दृश्य हैं। दृश्य-परिवर्तन की प्रणाली ‘सर्वनिष्क्रान्त’ जैसी संस्कृत की परम्परानुगत है। इसमें शान्तरस प्रधान है तथा अन्य रसों-- वीर, शृंगार तथा करुण आदि का भी समावेश किया गया है। कुछ स्थानों पर हास्य रस का भी प्रयोग है। विदूषक, नान्दी, विष्कम्भक तथा भरतवाक्य का भी समावेश किया गया है। नाटक में पात्रों की बहुलता है। रामकथा पर आधारित होते हुए भी यह नाटक प्रतीक रूप में किसी अवन्तर दार्शनिक उद्देश्य की भी पूर्ति करता है। अस्त पर सत् की विजय तथा लोकहित और लोकचिन्तन की प्रेरणा के रूप में इस नाटक का अन्त होता है।

वाक्यात्मिक प्रभाव के साथ ही इस नाटक में तत्कालीन दृष्टि से काव्यशास्त्र की सामग्री का भी समावेश हुआ है।

नहुष नाटक

यह नाटक भारतेन्दु के पिता गिरधरदास (गौपालचन्द) द्वारा लिखित है। भारतेन्दु जी इसे हिन्दी का प्रथम नाटक मानते हैं, ‘आनन्द रघुनन्दन’ की अपेक्षा इसकी शैली तथा शिल्प अधिक समृद्ध है। १८४१ ई० में इस नाटक की रचना की गयी। इसका प्रथम अंक ही प्राप्त है। नाटक में पद्य का ही प्रयोग विशेषरूप से है। गद्य का कूट-पुट प्रयोग साधारण बोल बाल की भाषा में किया गया है।

इस नाटक की कथा महाभारत के उत्पीड़न पर्व से ली गयी है। दण्ड की क्रूरता से लगी है तथा वे सिंहासन, च्युत हो जाते हैं। हनुमान पर नहुष बैठाया जाता है। नहुष हनुमान पाकर हनुमान की

भी प्राप्त करना चाहता है । इस अभियान में वह कृषियों द्वारा शापित होता है । इसी बीच इन्द्र शापमुक्त होकर वापस आते हैं तथा अपना आसन ग्रहण करते हैं ।

नाटक में पुरानी शैली का प्रयोग हुआ है । प्रत्येक पात्र के प्रवेश करने पर पथ में उसका जल सै परिचय दिया गया है । नांदी, प्रस्तावना तथा अंकविभाजन आदि सभी 'आनन्द रघुनन्दन' नाटक की ही भांति हैं ।

मध्यकालीन इन नाटकों की शैली विवादास्पद है ।

उपरोक्त दो नाटकों को छोड़कर शेष सभी नाटक प्रबन्ध काव्य प्रतीत होते हैं । कुछ विद्वानों ने इन नाटकों को नाटकीयकाव्य माना । पर इन नाटकों की रचना जिस युग में हुई थी उस युग में हिन्दी के समस्त रासलीला तथा रामलीला के ही रंगमंच थे । अतः उस काल में सुगठित नाटक लिखना सम्भव नहीं था । इन नाटकों के रचयिता अपनी इन कृतियों को नाटक कहते हैं । उन्होंने नाटक की रचना के लिए ही इनका प्रयत्न किया । इन नाटकों में बीच-बीच में अभिनय संकेतों को भी रखा गया है । अतः स्पष्ट होता है कि इन नाटकों का मंचन भी होता होगा । इस मध्यकालीन नाट्य परम्परा के पश्चात् हिन्दी -नाटकों का प्रथम उत्थान मारतैन्दुयुगीन रंगमंच में होता है । मारतैन्दु जी हिन्दी के नाटकों के जन्मदाता हैं । हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा उनकी सदैव ऊँची रहेगी । मारतैन्दु के रंगमंच का रूप विकास की दृष्टि से कैसा ठीक आवश्यक है ।

मारतैन्दु रंगमंच

औरजी रंगमंच की विधा को बंगला रंगमंच के माध्यम से हिन्दी में लाने का श्रेय मारतैन्दु जी को ही है । उन्होंने संस्कृत रंगमंच के वाच्यारस्वरूप अपने रंगमंच में स्थान दिया । जहाँ उन्होंने संस्कृत रंगमंच के शब्दों नान्दीपाठ, मरतवाक्य, प्रस्तावना, नद-नटी और सुज्वार का प्रयोग अपने नाटकों में किया तथा उस को प्रबल स्थान दिया, जहाँ उन्होंने

पाश्चात्य रंगमंच की दुःखान्त पद्धति का भी अनुसरण किया। उनके रंगमंच में यथार्थवादिता, सम-सामयिकता तथा राष्ट्रीयता की भावना प्रधान थी। उनके द्वारा ही पारसी कम्पनियों के हाथों दम तोड़ते हिन्दी रंगमंच को नई ज़्या जीवन प्राप्त हुआ।

वह युग प्रवर्तक थे। उनके द्वारा चलाई गयी परम्परा आज भी स्मरणीय है। उनके मण्डल में अनेक लेखक थे, जिनमें प्रतापनारायण मिश्र, बदरीनारायण चौधरी, बालकृष्ण भट्ट, जगमोहन सिंह, लाला श्रीनिवास दास, अम्बिकादत्त व्यास, राधाकृष्णदास, राधाचरण गौस्वामी, मोहनलाल-विष्णुलाल पन्ना तथा कै०पी० खत्री प्रमुख थे। इनमें से अधिकांश लेखक केवल नाटकादि ही नहीं, लिखते थे, वरन् अभिनय भी करते थे। मारतैन्दु रंगमंच के कलपुर्जों के रूप में इन सभी का नाम उल्लेखनीय है। इन सभी के प्रयास से 'सत्यहरिश्चन्द्र', 'प्रेमयोगिनी', 'भारतदुर्दशा' आदि नाटकों का अनेकबार मंचन हुआ। मारतैन्दु जी नाटक का अभिनेय होना आवश्यक मानते थे। उन्होंने 'प्रेमयोगिनी', 'भारतदुर्दशा' आदि नाटकों का अनेकबार मंचन हुआ। मारतैन्दु जी नाटक का अभिनेय होना आवश्यक मानते थे। उन्होंने 'प्रेमयोगिनी' की भूमिका में लिखा है-- "परन्तु मित्र बाती से काम न चलेगा, देखो यह हिन्दी भाषा में नाटक देखने जाये हैं, उन्हें कोई सैल दिखावो।"

मारतैन्दु मंच सभी तत्कालीन शैलियों का सम्मिश्रण था। उन्होंने यदि पारसी कम्पनियों का परिष्करण कर 'सत्यहरिश्चन्द्र' लिखा, रासलीला पर 'चन्द्रावली नाटिका' तो बापेरा का परिष्करण कर 'नीलदेवी' की रचना की।

१ कुंवरचन्द्रप्रकाश सिंह : 'मध्ययुगीय हिन्दी नाट्य परम्परा तथा मारतैन्दु'

पृ० १०६।

स्पष्ट है कि भारतेन्दु का रंगमंच सादा था । उसे थोड़े से प्रयास में कहीं भी सजाया जा सकता था । उनके दृश्य पदों पर अंकित रहते थे तथा अभिनेता केवल पुरुष ही थे । स्त्रियों का अभिनय भी केवल पुरुष ही थे । स्त्रियों का अभिनय भी पुरुष ही करते थे । उन्होंने प्राचीनता के साथ नवीनता का सम्मिश्रण किया । उस को उन्होंने पूर्णतया अपनाया । द्वन्द्व तथा चिन्तन की बौद्धिकता में वह सीमित नहीं रह सके । उन्होंने पाश्चात्य नाटक के कुतूहल तत्त्व को भी अपनाया । उन्होंने 'विधा सुन्दर' नाटक में सुन्दर को सहसा सुरंग द्वारा प्रकट कराके विधा तथा उसकी सखियों से हास्य विनोद कराया है । इसी प्रकार अन्य नाटकों में भी नाटकीयता को उभारने के लिए उन्होंने आकस्मिकता स्वीकार की । इस भाँति भारतीय एवं पाश्चात्य नाट्य विधाएँ जो सर्वथा भिन्न थी, उनके रंगमंच पर एक हो गयीं । उन्होंने 'प्राचीन' तथा 'नवीन' का आकर्षक संयोग प्रस्तुत किया है--

* इस प्रकार उन्होंने एक ओर तो तत्कालीन विभिन्न रंगमंचीय पद्धतियों का एक नवीन रंगमंच में स्वीकरण किया तथा दूसरी ओर इस नवनिर्मित रंगमंच में सरलता एवं सुन्दरता का विधान करके परम्परागत भारतीय नाटक की सार्वजनिकता तथा सार्वजनिकता की लक्ष्य की पूर्ति के लिए प्रयत्न किया ।^१

इस प्रकार भारतेन्दु जी ने हिन्दी नाटक साहित्य तथा हिन्दी रंगमंच दोनों की समृद्धि की । उस समय काशी तथा इलाहाबाद में जिन नाट्य मण्डलियों की स्थापना हुई, उनके प्रस्तुतकर्ता भारतेन्दु हरिश्चन्द्र थे । इसीलिए हिन्दी नाट्य परम्परा में उनका नाम सर्वाधिक महत्वपूर्ण है । १८२० ई० से पूर्व की हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा का समापन इस युग की मंचीय गतिविधियों के अध्ययन से ही पुरा होता है । हिन्दी नाटकों का द्वितीय उत्थान पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी के समय में हुआ । अतः इस युगीन हिन्दी नाट्य-परम्परा पर भी विचार करना आवश्यक है ।

१. कुंवर चन्द्रप्रकाश सिंह—मध्यकालीन हिन्दी नाट्य परम्परा तथा भारतेन्दु

द्विवेदीयुगीन मंच

द्विवेदी युग में हिन्दी नाटकों का विशेष उत्कर्ष नहीं दिखायी पड़ता । इस युग में नाटक की पुरानी धारा ही जगिण होकर प्रवाहित रही । बहुत कम लेखकों ने इस युग में मौलिक नाटक की रचना की । इस काल में अंग्रेजी बंगला तथा संस्कृत से हिन्दी में नाटकों के अनुवाद ही अधिक किये गये । इस मांति द्विवेदी युग के नाटकों को दो धाराएं हैं--

१- मौलिक नाटक ।

२- अनुदित नाटक ।

१- मौलिक नाटक -- मौलिक नाटकों में कुछ साहित्यिक प्रवृत्ति के हैं तथा अन्य सस्ते पारसी रंगमंचीय प्रभाव से युक्त हैं । मौलिक साहित्यिक नाटकों में ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक तथा व्यंग्य प्रधान नाटक लिखे गये । ऐतिहासिक नाटकों में मिश्रबन्धुओं का 'शिवाजी', बदरीनाथ मट्ट का 'चन्द्रगुप्त', जगन्नाथ मिलिन्द का 'प्रताप प्रतिज्ञा', पाण्डेय बैचन शर्मा 'उग्र' का 'महत्माईसा' प्रसिद्ध हैं । इनमें से कुछ नाटकों का मंचन भी किया गया । पौराणिक नाटकों में महामारत पर आधारित माधवशुक्ल का 'महामारत पूर्वार्द्ध', राम की कथा पर आधारित वृजचन्द बल्लभ का 'रामलीला' तथा रामनारायण मिश्र का 'बमकबाड़ा' उल्लेखनीय हैं । कृष्ण की कथा से सम्बद्ध नाटकों में मैथिलीशरण गुप्त का 'तिलोत्तमा' तथा माखनलाल चतुर्वेदी का 'कृष्णार्जुनयुद्ध' अच्छे नाटक हैं । इसी प्रकार सामाजिक नाटकों में मिश्रबन्धुओं का 'वैज्रान्मीलन' कावतीप्रसाद का 'कृद्विवाह' आदि नाटक हैं । व्यंग्य प्रधान नाटकों में पं० जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी का 'मधुरमिलन' विशेष उल्लेखनीय है । इसका मंचन भी हुआ था । बालकृष्ण मट्ट ने अनेक प्रहसन भी इसी समय लिखे । इस प्रकार मौलिक नाटकों की रचना तो हुई, पर उन्हें भारतीय युग से अधिक सफलता प्राप्त नहीं हो सकी ।

२- अनुदित नाटक -- अनुदित प में इस युग में अपेक्षाकृत अधिक कार्य हुआ ।
 संस्कृत से 'उत्तररामचरित' का पं० सत्यनारायण ने तथा 'मृच्छकटिक' का ^{Dr. M. N.}
 लाला सीताराम ने अनुवाद किया । बंगला के द्विजेंद्रलाल राय तथा रवीन्द्रनाथ
 टैगोर के लगभग सभी नाटकों का अनुवाद इस काल में किया गया । इसी प्रकार
 अंग्रेजी से शेक्सपियर के लगभग सभी नाटकों का अनुवाद इस समय हुआ ।
 शेक्सपियर के अतिरिक्त मौलियर के नाटकों का अनुवाद भी इस युग में लोकप्रिय
 हुए ।

अनुवाद की इस परम्परा के साथ ही पारसी रंगमंच
 की विधा पर भी अनेक मौलिक नाटक इस काल में लिखे गये । इनमें
 नारायणप्रसाद 'बैताब' तथा पं० राधेश्याम कथावाचक के नाटक उल्लेखनीय
 हैं । इनपर अलग अध्याय में विचार किया जायगा ।

इस प्रकार स्पष्ट है कि १९२०ई० के पूर्व के हिन्दी
 नाटकों की रंगमंचीय परम्परा अनेक विधाओं तथा प्रणालियों की परम्परा
 थी । इस समय तक हिन्दी नाटकों के मंचन की सुदृढ़ स्थिति नहीं बन सकी
 थी । लोकनाटकों से साहित्यिक रंगमंच की वांछा व्यर्थ थी । अंग्रेजी रंगमंच
 का विकारमुक्त रूप पारसियों ने अपनाया जिसने जनरुचि को नष्ट किया ।
 संस्कृत नाट्य विधा पर लिखे गये नाटकों से मंचन सम्बन्धी उन्नति कठिन
 थी । भारतेंदु युग में ही इस दिशा में कुछ सुदृढ़ कार्य हुआ । भारतेंदुकाळीन
 हिन्दी रंगमंच भी पारसी रंगमंच के प्रभाव से मुक्त नहीं रह सका । द्विवेदी
 युग में रंगमंचीय स्थिति अपरिवर्तनीय रही । हिन्दी रंगमंच की पुष्ट विधा
 १९२०ई० के पश्चात् ही प्राप्त होती है ।

अध्याय --१

हिन्दी नाटकों का शिल्प-विधान

अध्याय -- १

हिन्दी नाटकों का शिल्प-विधानशिल्प विधान का महत्व

नाटक का शिल्प अत्यधिक संयत, सुगठित तथा सघा हुआ होता है। कथा-लेखक के समस्त मात्र पाठक रहते हैं। कथावस्तु वर्णनक्रम से चलती है। अतः रचयिता की वर्णन-शिथिलता भी निभ सकती है। नाटककार को यह सुविधा नहीं है। सीमित समय में समस्त बैठ दर्शकों के आगे नाटककार की शिथिलता उजागर है। वही प्रतिभावान व्यक्ति नाटक लिख सकता है, जो, दृश्यबन्ध के महत्व को जानता हो। नाटककार को संश्लेष घटनाओं के माध्यम से दृश्य उपस्थित करते हुए अपने भाव प्रदर्शित करने पड़ते हैं। मुख्य संघर्ष के दृश्यों को नाटककार दर्शकों के समक्ष दृढ़ता से प्रस्तुत करता है। वह विषय का चयन करता है। पुनः उसमें गति भरकर उसे रंगमंच के उपयुक्त बनाता है। वह विभिन्न प्रकार के पात्रों को दृश्यों के साथ इस प्रकार अनुबन्धित करता है कि वे एक-दूसरे के लिए प्राणदायी सिद्ध हो सकें। नाटककार को यह स्मरण रहता है कि वह प्रतिज्ञा दर्शकों के समक्ष बैठा है। दर्शक नाटक के अंत्य को सहन नहीं करता। वह एक कठोर बालूचक है, जो नाटककार के साथ किसी प्रकार का पक्षपात नहीं कर सकता। उपन्यास का पाठक पुनः अपने सीधे हुए कथासूत्र को वापस पा सकता है किन्तु नाटक का कथासूत्र जीवन के क्षण की भाँति पुनः वापस नहीं पाया जा सकता। नाट्यशिल्प अत्यधिक सावधानी एवं सज्जता का है। जीवन को अनेक घटनाओं के बीच नाटककार छोटे-छोटे सम्बन्ध चुनता है। उसे सीधे अपनी मंजिल पर पहुँचना रहता है। भटकने का अवसर उससे

पास नहीं है । यह सन्दर्भ वह जीवन के बीच से हा जुनता है । सैठ गोविन्ददास का भी यही कथन है कि --

‘ जिस नाटक में जितना महान् विचार होगा, जितना तीव्र संघर्ष होगा, जितनी संगठित एवं मनोरंजक कथा होगी, जितना विशद् चरित्र-चित्रण होगा और जितनी स्वाभाविक कृति और कथोपकथन होंगे वह उतना ही उच्च तथा सफल होगा ।’

स्वाभाविकता के लिए आधुनिक नाटक के क्षेत्र में स्वगत कथन बहिष्कृत कर दिया गया है । गीत तथा नृत्य का प्रयोग भी कम होता है । अंक तथा दृश्य भी कम होते हैं । ये नृत्य-गीत विहीन नाटक प्रभाव की दृष्टि से कितने उपयोगी होंगे, यह भविष्य की बात है । इसपर विचार करने से स्पष्ट होता है कि यह शिल्प विधान तीन बातों में निहित है -- (१) दृश्य विधान की प्रगतिशीलता, (२) संवेदना-जनक घटनाएं, ३- स्वाभाविकता का आग्रह ।

(क) भारतीय दृष्टि

भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्य-दृष्टियों में सांस्कृतिक दृष्टि से एक मौलिक अन्तर है । स्वामी विवेकानन्द ने एक बार अपने माबण में भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्यशैली के अन्तर पर प्रकाश डालते हुए कहा था --

‘पश्चिमी नाटक विभिन्न घटनाओं से पूर्ण है । वे कुछ देर के लिए उदीप्त तौ कर देते हैं, किन्तु ज्योंही समाप्त होते हैं, त्योंही तुरन्त प्रतिक्रिया शुरू हो जाती है, तुरन्त मस्तिष्क से उनका

१ सैठ गोविन्ददास : ‘नाट्यकला मीमांसा’, पृ० १५-१६ ।

सम्पूर्ण प्रभाव निकल जाता है। भारत के (दुःखान्त नाटकों) में मानो इन्द्रजाल की शक्ति मरी रहती है। वे मन्दगति से चुप-चाप अपना काम करते हैं। उनके स्कन्धार सम्पर्क में आते ही वे तुम पर अपना प्रभाव फैलाने लगेंगे, किन्तु तुम उस से मस नहीं हो सकते तुम बंध जाते हो^१।

भारतीय नाट्यशास्त्र का भव्य प्रासाद वस्तु, नैताण और रस के तीन स्तम्भों पर टिका है। इसकी नॉव अत्यधिक गहराई में रखी गयी थी, अतः आज भी यह प्रासाद स्थिर है। पाश्चात्य नाट्यशिल्प के द्वारा सफेदी हो जाने पर भी इसका स्वरूप मूलरूप में आज भी ~~स्वरक्षित~~ है।

१- कथावस्तु-निरूपण

भारतीय नाट्य कथावस्तु का निरूपण अत्यन्त विश्लेषण के साथ किया गया है। उसी के अनुसार कथावस्तु के भेद किये गये हैं --

अ- वाधिकारिक एवं प्रासंगिक -- वाधिकारिक कथावस्तु नायक के प्रमुख कार्यों से सम्बन्धित होती है। उसी से फलागम की प्राप्ति होती है। प्रासंगिक कथावस्तु सहायक घटनाओं से निष्पन्न होती है। प्रासंगिक कथावस्तु को भी पताका एवं प्रकरी दो मार्गों में बांटा गया है। पताका मुख्य या अधिकारी कथा के बीच प्रसंगवश आयी हुई वह कथा है, जो नाटक में बहुत दूर तक मुख्य कथावस्तु के साथ-साथ चलती है। प्रकरी मुख्य कथा के साथ थोड़ी दूर तक चलकर समाप्त हो जाती है। रामायण की कथावस्तु में भरत की कथा पताका है तथा सुग्रीव एवं अंगद की कथा प्रकरी मात्र है। रामायण में राम की कथा वाधिकारिक कथावस्तु है।

१ अनु०- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराळा': भारत में विवेकानन्द

जा- प्रख्यात, उत्पाद्यस्व मिश्र

रामायण से ग्रहीत 'मरत का भाग्य' को कथा जिसपर डा० रामकुमार वर्मा ने स्क स्कांकी की रचना की है प्रख्यात कथावस्तु का उदाहरण है । इसी प्रकार पौराणिक सन्दर्भों पर लिखे गये नाटक 'कृष्णार्जुनयुद्ध' की कथावस्तु भी प्रख्यात है । डा० वर्मा के नाटक 'पृथ्वी का स्वर्ग' की कथा उत्पाद्य है, क्योंकि यह नाटक डा० वर्मा की कला से ही निर्मित हुआ है । उन्हीं का 'चारुमित्रा' नाटक मिश्र कौटि का है, क्योंकि अशोक जैसे ऐतिहासिक पात्र के विचार-परिवर्तन के लिए कुछ काल्पनिक घटनाओं और पात्रों की संयोजना की गयी है । चारुमित्रा, जो अशोक के जीवन में महान परिवर्तन करती है, पूर्णतया काल्पनिक पात्र है । यह कल्पना इतनी प्रसर होती है कि वह सत्य के समानान्तर ही प्रगतिशील होती है । ऐतिहासिक नाटकों की कथावस्तु बहुधा मिश्र ही रहती है । साहित्यकार जब किसी ऐतिहासिक कथ्य का वर्णन करके चलता है तो वह मनोविज्ञान का सहारा लेता है । वह तत्कालीन पात्रों के दैनिक जीवन में प्रविष्ट होता है । अतः मनोविज्ञान के आधार पर उसे कल्पना का आश्रय लेना ही पड़ता है । श्री जयशंकरप्रसाद के नाटकों तथा डा० रामकुमार वर्मा के ऐतिहासिक स्कांकीयों से इस प्रकार के अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं । कथा के वातावरण और प्रमान्विति की दृष्टि से यह नाटककार की ही रुचि है कि वह प्रख्यात, उत्पाद्य अथवा मिश्रकौटि की कथावस्तु को अपने नाटक का आधार बनाये ।

इ- संधियाँ, व्यक्क्तियाँ तथा अवस्थारं

सन्धियों की दृष्टि से कथावस्तु पाँच प्रकार से विभाजित की जाती है । मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श एवं निर्वहण ये पाँच सन्धियाँ हैं । व्यक्क्ति के द्वारा कथावस्तु की प्रगति होती जाती है । अवस्था से अभिप्राय कथा की उस परिणति से है, जिससे कथा एक विशिष्ट

सीमा तक पहुँचती है। बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी एवं कार्य ये पाँच अवस्थाएँ हैं तथा आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति एवं फलानुभव ये पाँच अर्थ प्रकृतियाँ हैं। पाँचों सन्धियों के साथ क्रमशः एक-एक अर्थ प्रकृति तथा अवस्था का संयोग रहता है। पाँचों सन्धियों के अनेक भेद किये गये हैं, जिनकी संख्या चौंसठ तक पहुँचती है।

है- दृश्य, श्रव्य तथा सूच्य

नाटक में अनेक बातें ऐसी आती हैं, जिन्हें मंच पर प्रदर्शित नहीं किया जा सकता। उनकी केवल सूचना ही दी जा सकती है। कथा को मोड़ देने के लिए अथवा आगे बढ़ाने के लिए भी सूचना का सहारा लिया जाता है। सूच्यकथा के पाँच भेद किये गये हैं, विष्कम्भक, प्रवेशक, चुलिका, अंकास्य तथा अंकावतार। मंच पर प्रदर्शित होने की दृष्टि से कथावस्तु नियतिश्राव्य, सर्वश्राव्य तथा अश्राव्य भेदों से जानी जाती है। नियति श्राव्य के जानान्तिक तथा अपवारित दो भेद किये गये हैं। आकाशमाणित आकाश की ओर मुँह करके एक ही पात्र द्वारा प्रश्नोत्तर रूप में उपस्थित किया जाता है।

२- पात्र

भारतीय नाट्यशास्त्र का दूसरा स्तम्भ पात्र नियोजन है। पात्र-विवेचन में नायक का स्थान प्रमुख है, यों रस की अपेक्षा पात्र-विवेचन गौण माना जाता है। नायक के मुख्यतया चार भेद किये गये हैं-- वीरौदाच, वीरौदत, वीर प्रशान्त तथा वीरललित। वीर होना नैता के लिए आवश्यक गुण है। वह महासत्त्व हो अति गर्भीर हो, जमावान हो के स्थिर हो तथा सात्त्विक अभियान की भावना से आवृत हो। वीरौदत नायक में दपे होता है। वह मात्सर्य, माया, वंजना, एवं वात्सल्यका के - कीर्तों से मरा रहता है। वीरप्रशान्त नायक में सन्तौष का गुण पाया जाता है। अतः इस प्रकार का नायक ब्राह्मण या वैश्य होता है। वह

जात्रिय नहीं हो सकता है। धीर ललित नायक निश्चिन्त, कलासूत्र, सुखी एवं मृदु स्वभाव का होता है। इसके अतिरिक्त नायिका की दृष्टि से नायक अनुकूल, दक्षिण, धृष्ट एवं श्ल होते हैं। अनुकूल नायक एक पत्नीव्रत धारण करता है। केवल इसी को छोड़कर अन्य सभी नायक बहु विवाह करते हैं। दक्षिण नायक सभी नायिकाओं से प्रेम करने वाला होता है। धृष्ट नायक नायिका के अतिरिक्त किसी अन्य से प्रेम करके भी नायिका के सम्मुख आने में लज्जा का अनुभव नहीं करता। श्ल नायक नायिका से छिपकर अन्य नायिका से प्रेम करता है। नायकों के मार्ग में बाधावरुण प्रतिनायक की कल्पना भी है जो अपने धीरोद्धत स्वभाव से अपने वुरानुह के लिए बल्यन्त्र भी करता है। नायक के सहायक पीठमर्द, विदूषक और विट होते हैं।

ब- नायिका

नायिका का विवेचन भी नाट्यशास्त्रों में विस्तार से किया है। स्वकीया, परकीया तथा गणिका आदि अनेक भेद हैं। नायक और नायिकाओं के सम्बन्ध के अनुसार नायिका स्वाधीन पतिका, बासक-सज्जा, विरहीस्कन्ठिता, लंछिता, मुग्धा, मध्या, प्रीठा, कलहातिरिता, विप्रलब्धा, प्रीक्षित पतिका तथा अनिवारिका आदि अनेक प्रकार की होती हैं। नायिका के स्वाभाविक अंग गुणों का उल्लेख भी विविध प्रकार से किया गया है।

बा- वृत्तियाँ

नायिका-का-विवेचन-में

भारतीय नाट्यशास्त्र में रस की दृष्टि में रखते हुए चार वृत्तियों का उल्लेख किया गया है। वे कैशिकी, सारथी, वारमटी

१ नन्दबुद्धारे वाक्येयी : "नायिका साहित्य", पृ. २१४

तथा मारती हैं। कैशिकी वृत्ति में नृत्य-गान अधिक होता है। इसमें पुरुष तथा स्त्री दोनों भाग लेते हैं। शृंगार प्रधान नाटकों में इसका प्रयोग अधिक होता है। सात्वती वृत्ति वीर तथा अव्युत्त रस के अनुकूल होती है। आरम्भटी का प्रयोग नयानक तथा रौद्ररस के प्रयोग में होता है। मारतीवृत्ति सभी रसों में काम आती है। इसका सम्बन्ध नाटक के प्रारम्भिक भागों से भी रहता है^१।

इ- रूप, सज्जा, भाषा एवं क्रिया

इसका नियम लोक के वाचार् पर निर्मित किया जाता है। उत्तम, मध्यम तथा अव्यम पात्रों की भाषा के लिए अलग-अलग नियम हैं। उत्तम पात्र संस्कृत भाषा बोलते हैं। बहुधा संस्कृत भाषा का प्रयोग पुरुष ही करते हैं, पर ब्रजवारिणी, महादेवी, भक्तियों की पत्नियाँ तथा वैश्या भी कहीं-कहीं संस्कृत भाषा का प्रयोग करती हैं। सामान्य रूप से स्त्रियाँ प्राकृत ही बोलती हैं। अत्यधिक नीच लोग वैशाखी तथा मागधी का प्रयोग करते हैं। अथवा जो पात्र किसी देश का होता है, उसी देश की प्राकृत का प्रयोग करता है। उत्तम पात्र जब स्वयं पढ़ने पर प्राकृत भाषा भी प्रयोग कर सकते हैं। अव्यम पात्र संस्कृत भाषा का प्रयोग नहीं कर सकते। इसी प्रकार रूपसज्जा तथा क्रिया का उल्लेख भी उत्तम, मध्यम तथा अव्यम पात्रों की दृष्टि से किया गया है।

ई- शिष्टाचार नियम

बुद्धिमान्बुद्धिमान् वाचार् के लिए भी नियम हैं। उत्तमकौटिक के लोगों जैसे विप्रा, ब्राम्हण, ब्रजवारियों, विद्वानों एवं वैश्याओं के लिए

१ नन्दपुराण वाक्येयः : "आधुनिक साहित्य", पृष्ठ १४ ।

‘भवान्’ शब्द का प्रयोग किया जाता है। नट तथा नटी नाटक के आरम्भ में आकर एक-दूसरे को ‘आर्य’ तथा ‘आर्या’ कहते हैं। पूज्य लोग अपने से छोटे शिष्यों, पुत्रों तथा छोटे भाइयों को ‘वत्स’ कहकर सम्बोधित करते हैं। पूज्यों द्वारा पूज्य जन ‘श्रीतात’ आदि नामों से सम्बोधित किये जाते हैं।^१

३- रस

भारतीय नाट्यशास्त्र में सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्त्व रसही है। विभाव, अनुभाव तथा संचारी भाव के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। रस भाव की आनन्दात्मक अनुभूति है। अव्य एवं दृश्यकाव्य के दोनों रूपों में रस की निष्पत्ति ही प्रमाण है। पहिले रचयिता एवं ग्राहक (जो काव्य गुणों को समझने वाला है) दोनों की दृष्टि में रसकर अव्य में नहीं मात्र दृश्य काव्य का उद्देश्य ही रस निष्पत्ति माना गया था। सर्वप्रथम ध्वन्यालोककार ने दोनों का प्रभाव रस है, ऐसी घोषणा की। रस स्थायी रूप से हृदय के भीतर सदा विद्यमान रहता है, समय आने पर उसका उद्गार हो उठता है। निष्पत्ति के लिए कहा गया है कि रस में निष्पन्नता सभी जा सकती है, जब वह जीवित्यबाहू हो। ‘अनोचित्यावः क्लान्तान्यत-रसमस्य कारणम्’ जीवित्य का बोध लोक या समाज से होता है। लौकिक जीवित्य के अतिरिक्त रस-निष्पत्ति के विधायक और व्यवधायक तत्त्वों का अन्वेषण भी अपेक्षित है। विधायक तत्त्वों में शब्द और अर्थ की स्थिति है। व्यवधायक तत्त्वों में लम्बी सामासिक पदावली विलुप्त शब्दों का प्रयोग और टेढ़ी कल्पना आदि बातें आती हैं। रीति और वृत्तियों का विधान रस निष्पत्ति के अनुस्यू होना चाहिये।

इस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्र में अभिनेत्र तत्त्वों का प्रयोग नाटक में रस निष्पत्ति को अन्त में रसकर ही किया गया है।

भारतीय नाट्यशास्त्र में रस निष्पत्ति के अभाव में सभी तत्त्वों के बावज़ूद पर क़िया गया नाटक आत्माविहीन शरीर की भाँति प्रभाव उत्पन्न करे।

में असमर्थ है। रस के साथ नायक का विधान समाज में नैतिक आदर्श की प्रतिष्ठा करता है। नायक सद्धर्म का प्रतीक है, अतः उसका परामर्श समाज में अधर्म को प्रश्रय देगा। यही कारण है कि नायक के द्वारा दुष्प्रवृत्तियों पर विजय प्राप्त करना प्रत्येक नाटक का अन्त होता है और नाटक सदैव सुखान्त होता है।

(ख) पाश्चात्य दृष्टि

पाश्चात्य नाट्यशास्त्र के लिए अरस्तु का नाम उसी प्रकार महत्वपूर्ण है, जिस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्र के लिए जाचार्य भरत का नाम स्मरणीय है। अरस्तु के नाट्यसिद्धान्त योरोप में अनेक सदियों से थोड़े-बहुत परिवर्तन के साथ माने जाते रहे हैं। अरस्तु ने नाट्यशिल्प के लिए कथावस्तु, पात्र तथा भाषा शैली को प्रधानता प्रदान की है। कथावस्तु को बल प्रदान करता हुआ वह द्रन्द को महत्व प्रदान करता है। अरस्तु के नाट्य तत्त्वों पर विचार करते हुए ब द्रन्द का रूप स्पष्ट करना समीचीन होगा।

द्रन्द

कार्य व्यापार में गति प्रदान करने के लिए ब द्रन्द एक आवश्यक तत्व है। विरोधी बृत्तियों द्वारा बाह्य जगत् में, जो परिस्थितियाँ संघर्ष उत्पन्न करती हैं, वे ही आन्तरिक जगत् में द्रन्द उपस्थित करने का कारण बनती हैं। पुरुष अपने में निर्णायिका बुद्धि के अभाव में द्रन्द के बक्रव्यूह में जा जाता है। दूसरे शब्दों में उचित-अनुचित के बीच पड़े निर्विकल चरित्र में द्रन्द उत्पन्न होता है। पात्र में ही नहीं, नाट्य वस्तु में भी द्रन्द उत्पन्न होता है। इस द्रन्द में नाट्य वस्तु चित्र गति से प्रवाहित होती है। यह प्रवाह द्रन्द की परिस्थितियों को विस्तार देता है। इसी से अभिनय उमरता है यह अभिनय कथोपकथन से परिचालित होता है। इस भाँति अभिनय और कथोपकथन एक-दूसरे के पूरक होते हैं। बिना कथोपकथन के अभिनय नहीं उमरता और बिना अभिनय के कथोपकथन निष्प्राण होता है।

साधारण बातचीत न तो दर्शकों को प्रभावित कर सकती है और न नाटक के उद्देश्य को पूरा करने में समर्थ होती है। उसका अभिनेय होना नितान्त आवश्यक है। अभिनेयता क्रियाशीलता से उत्पन्न होती है तथा क्रियाशीलता में उत्कर्ष 'द्वन्द्व' के द्वारा ही सम्भव होता है। इस द्वन्द्व की बाह्यिका नाट्य वस्तु है।

१- नाट्य वस्तु

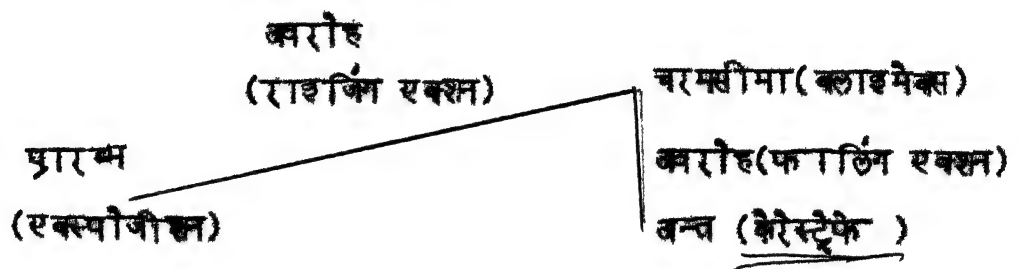
नाट्यवस्तु में जीवन का स्वाभाविक रूप प्रस्तुत किया जाता है। इतिहास भी जीवन का आलेख है, किन्तु इतिहास और नाटक में अन्तर है। जहाँ नाटक तथ्य और कल्पना को प्रधानता देता है। वहाँ इतिहास केवल तथ्यों पर लिखा जाता है। नाटकीय वस्तु उत्पाद्य अथवा मिश्र भी रहती है। इसीलिए कल्पना द्वारा परिचालित नाट्यवस्तु इतिहास की अपेक्षा अधिक रोचक रहती है।

वस्तु के लिए वास्तु ने बहुत कड़े नियम बनाये। वह वस्तु में क्रमिक योजना और अनुपात अवश्य चाहता था। एक जीवित प्राणी के वंश में जिस प्रकार निश्चित स्थान पर रहकर अपना कार्य करते हैं, उसी प्रकार नाट्यार्थ भी अपना वायित्व पूरा करते हैं। नाटक में बाध, मध्य तथा अन्त का संयोजन स्वाभाविक रूप से होना चाहिए।

पाश्चात्य नाट्य सिद्धान्त में कला का मूलाधार अनुकरण है। पूर्वघटित घटना अथवा क्रिया का अनुकरण वर्तमान में प्रस्तुत करना ही नाटक है। इसके लिए संघर्ष आवश्यक है। संघर्ष के कारण ही पाश्चात्य कथावस्तु में प्रगति जाती है। इसी का दूसरा नाम द्वन्द्व है, जिसका परिचय दिया जा चुका है। पाश्चात्य कथावस्तु के प्रारम्भ में (एक्स्पोजीशन) अर्थात् प्रारम्भिक घटना की सूचना दी जाती है। इसे कथा प्रवेश भी कहते हैं। कार्य का चरम सीमा की ओर

बढ़ना आरोह (राइजिंग एक्शन) है। इससे द्वन्द्व, संघर्ष अथवा समस्या स्पष्ट हो जाती है। इसके पश्चात् कथावस्तु में चरम सीमा (क्लाइमेक्स) की स्थिति आती है। यहाँ संघर्ष अन्तिम सीमा तक पहुँचता है। चरम सीमा के बाद कथावस्तु में अवरोह (फॉलिंग एक्शन) होने लगता है और शीघ्र ही अन्त (क्रेस्टोफे) के रूप में आ जाता है। 'क्रेस्टोफे' बुरे फल को कहते हैं, जो पाश्चात्य नाटकों के दुःस्त्रान्त का सूचक है।

उपर्युक्त कथावस्तु का रेखाचित्र इस प्रकार है :-



स्वामाविकता पर जोर देने के कारण पाश्चात्य नाट्यवस्तु में जीवन को तदनुरूप लिया जाता है। अतः वहाँ बहुधा दुःस्त्रान्त ही नाटक लिये जाते हैं। दुःस्त्रान्त से यही अभिप्राय है कि नाट्यान्त में नायक पर जीवन की परिस्थितियाँ विजय प्राप्त करती हैं और या तो नायक का वध होता है या वह निराशा से आत्महत्या कर लेता है।

२- चरित्र-चित्रण

पाश्चात्य नाट्यशास्त्र का दूसरा प्रधान तत्त्व नैता है। वस्तु का नैता भारतीय नैता से थोड़ा भिन्न है। वह अपने व्यक्तित्व में एकान्तिक है। इस सम्बन्ध में वस्तु का मत इस प्रकार है -- "उद्देश्य की महानता द्वारा जीवित्व न किया जाय, अर्थात् नारी में पुरुष गुण तथा पुरुष में नारी गुण न किये जायें। वैषम्य सकारण सन्निवृत्त होना चाहिये। अकारण उत्थान पवन कलापूर्ण नहीं होता।"

१. नन्दकुमार बाजपेयी: 'वाचनिक साहित्य', पृ. २१८ ।

चरित्र-चित्रण के लिए पात्रों में वैयक्तिक गुणों की खोज की जाती है। कमी-कमी श्रेणीगत अथवा जातिगत विशेषताओं का निरूपण भी किया जाता है। वस्तु के समय में पात्र 'टाइम्स' (कोटि) के आकार पर होते थे। राज्य की महिलारं तथा अन्य प्रतिष्ठित महिलाओं से लेकर एक सिपाही तक अपनी विशेषताओं के आधार पर ही चित्रित होता था। वे अपने वर्ग का प्रतिनिधित्व करते थे, अपने व्यक्तित्व का नहीं। इस प्रकार स्पष्ट है कि वस्तु का चरित्र-चित्रण-सिद्धान्त स्वतन्त्र न होकर नियमबद्ध था।

३- भाषा-शैली

पाश्चात्य नाट्यशास्त्र का यह तीसरा महत्वपूर्ण तत्व है -- भाषा-शैली। वहाँ बोधगम्य भाषा का प्रयोग उपयुक्त माना गया। नाट्यमंचन के समय दर्शक आनन्द में निमग्न होता है। अतः भाषा की क्लिष्टता उसे अक्षय्य होती है। भाव बोध के लिए नाटकीय भाषा की आवश्यकता होती है -- 'आधारण समन्वित तथा स्पष्टता की विभावक प्रायः सामान्य सुक्तियाँ होती हैं। आधारण शब्द तथा अस्पष्ट शब्द के बीच सफल नाटककार सामन्तस्य स्थापित करता है। आधारण भाषा से उठकर उच्च शिखर पर स्थापित करना नाटकीय सफलता है। लाक्षणिक भाषा का रूप कहीं बोधगम्यता पर कस बर्दा न डालें। स्मरण रहे कि नाटक दर्शकों की वस्तु है।'

भाषा की उपयुक्त शब्दावली नाटक के लिए आवश्यक है। भाषा-शैली के पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में कुतूहल, चित्रासा, संकलनत्रय, तथा उद्देश्य की भी आवश्यक तत्व माने गये हैं। इनका ज्ञान भी आवश्यक है।

१ नन्ददुलारे बाबेवी : 'आधुनिक साहित्य', पृ० २१३।

४- कुतूहल एवं जिज्ञासा

इनका प्रयोग वस्तु को प्रमुखता प्रदान करने के लिए होता है। विशिष्ट प्रसंगों से सम्बद्ध घटनाएँ जो चमत्कारयुक्त तथा रोमांचकारी हों कुतूहल एवं जिज्ञासा की सृष्टि करती हैं। उत्सुकता का स्थायित्व, जिससे नाट्यान्त तक दर्शक जागे की स्थिति जानने के लिए सजग रहे कुतूहल एवं जिज्ञासा की सृष्टि करता है। अतः इन तत्वों द्वारा नाटक में चेतना एवं अभिनेयता का विकास होता है।

५- संकलनत्रय

संकलनत्रय से अभिप्राय समय की एकता, कार्यव्यापार की एकता तथा स्थान की एकता से है। इससे नाटक में संगठन बना रहता है। बाबू गुलाबराय के शब्दों में --

“प्राचीन नाटकों में स्थल, काल एवं कार्य की एकता की ओर विशेष ध्यान दिया जाता था। वे चाहते थे कि जो घटनाएँ नाटक में दिखाई जायँ, उनका सम्बन्ध एक ही स्थान से हो, यह नहीं कि एक दृश्य जागे का हो तो दूसरा कलकत्ते का। इसी को वे स्थल की एकता (यूनिटी आफ प्लेस) कहते थे। दूसरी बात यह थी कि जो घटना नाटक में दिखायी जाय वह वास्तव में उतने समय की हो जितना कि नाटक के अभिनय में लगता हो। उसको वे समय की एकता (यूनिटी आफ टाइम) कहते थे। ऐसा करने में वास्तविक समय का रंगमंच के समय से ऐक्य हो जाता था। तीसरी बात यह थी कि कथावस्तु एक रस हो। इस एकरसता को निभाने के लिए प्रार्थनिक कथाओं को स्थान नहीं मिल सकता था। इस नियम को कार्य की एकता (यूनिटी आफ ऐक्शन) कहते हैं।”

१ गुलाबराय : “काव्य के रूप”, पृ. ६८ ।

यह विशेषतायें यूनानी रंगमंच की देन थीं । अंग्रेजी नाटकों ने न केवल कार्य-संचालन ही स्वीकार किया । इब्सन और शेक्सपियर के नाटकों द्वारा कार्य संकलन का निर्वृति कुशलता से हुआ है । बाद की नाटककारों ने इनका भी विरोध किया तथा इनकी स्वतंत्रता किये बिना ही सफल नाटक लिखने के प्रयोग किये ।

६- उद्देश्य

पाश्चात्य नाटकों में व्यक्त कथा अव्यक्तरूप से कुछ न कुछ उद्देश्य अवश्य रहता है । इसका सम्बन्ध आन्तरिक कथा वाह्य संघर्ष से रहता है । आधुनिक युग के बुद्धिवादी समस्या-प्रधान नाटकों में उद्देश्य की प्रधानता और भी महत्वपूर्ण हो गयी है । इस प्रकार भारतीय रस तत्व की भाँति ही पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में उद्देश्य तत्व महत्वपूर्ण है ।

वरस्तु के नाट्य सिद्धान्तों में क्रान्तिकारी परिवर्तन उपस्थित करने वाला पाश्चात्य विद्वान् इब्सन था । उसके दृष्टिकोण पर भी प्रकाश डालना आवश्यक है ।

(ग) इब्सन का नाट्य शिल्प

इब्सन ने अपने नाटकों से छद्म सम्भाषणों, स्वगतों तथा काव्यात्मक सम्भाषों को निकाल दिया । इनके स्थान पर उसने छोटे-छोटे चुम्बे सम्भाषों का प्रयोग किया । उसने नाटक का उद्देश्य मात्र मनोरंजन नहीं माना, बल्कि समस्याओं का हल तथा जनोत्थान बहुत आवश्यक है । मास् गुठावराय के मत से इब्सन में पाँच चार्ले प्रधान थीं :-

(१) नाटकों का विषय ऐतिहासिक न रहकर वर्तमान समाज और उसकी समस्याएँ ही थीं ।

२- नाटक का विषय अभिजात वर्ग में ही सीमित नहीं रहा।

साधारण लोग मानव रुचि का विषय बने।

३- नाटक में व्यक्ति, व्यक्ति के दोष की अपेक्षा सामाजिक, संस्थाओं के प्रति विद्रोह अधिक दिखाया जाने लगा।

४- वास्तव संघर्ष की अपेक्षा आन्तरिक संघर्ष को प्रधानता मिली।

५- स्वगत कथन आदि कम होने से नाटक स्वाभाविकता की ओर अधिक बढ़ा^१।

इस प्रकार इब्सन के समय में इन भावनाओं से पुरित नाटकों की बाढ़-सी आ गयी तथा प्राचीन मान्यताओं पर आधारित नाटक बहुत दूर चले गये। बाद में इब्सन के सिद्धान्तों में भी परिवर्तन किया गया। नाट्य-शिल्प में कवित्व और प्रतीकवाद को स्थान मिला। इस प्रकार प्राकृतिक घटनाएँ मानवीय समस्याओं की प्रतीक बनीं। यह अन्योक्ति पद्धति है। इस प्रकार योरोप का नाट्य सिद्धान्त भारतीय नाट्य सिद्धान्त की भाँति ही विकास करता गया।। आधुनिक नाट्य साहित्य किस सीमा तक भारतीय दृष्टिकोण से पोषित होकर पश्चिमी नाट्य सिद्धान्तों से प्रभावित हुआ, यह विचारणीय है।

(घ) निष्कर्ष

योरोप में १६ वीं शताब्दी उदाराई में जो चेतना की लहर उठी थी, वह भारत में उन्नीसवीं-बीसवीं सदी उदाराई में पहुँची। हिन्दी नाटकों के सर्जक बाबू हरिश्चन्द्र बंगला नाटकों के सान्निध्य में

१ गुलाबराय : "काव्य के रूप", पृ० ७०

जाये और उन्हीं के माध्यम से अंग्रेजी नाट्यशिल्प से परिचित हुए ।
 उन्होंने भारतीय नाट्यशास्त्र का भी अध्ययन तो किया ही था, पश्चिम
 की नाट्य शैली से भी उन्होंने लाभ उठाया । इस प्रकार भारतीय तथा
 पाश्चात्य दोनों देशों के नाट्य सिद्धान्तों के सामन्जस्य से उन्होंने हिन्दी
 नाट्य नियमों का निर्धारण किया । आधुनिक हिन्दी नाट्य शिल्प के
 सम्बन्ध में उन्होंने अपने 'नाटक' शीर्षक निबन्ध में लिखा -- 'जब नाटकों
 में कहीं जाँगी कृतनाट्य लंकार, कहीं प्रकरी, कहीं विलोमन कहीं सम्फेट,
 कहीं पंचसंधि व ऐसी ही अन्य विषयों की आवश्यकता नहीं रह रही ।
 संस्कृत नाटकों की धारा में इनका अनुसंधान करना व किसी नाटकांग में
 इनकी यत्नपूर्वक ढूँढ़कर हिन्दी नाटक लिखना व्यर्थ है । क्योंकि प्राचीन
 लक्षण लिखकर आधुनिक नाटकादि की शोभा सम्पादन करने से उल्टा
 फल होता है और यत्न व्यर्थ हो जाता है ।'

डा० दशरथ जोषा ने मारतैन्दु जी के इन विचारों
 की जाँच-पड़ताल करते हुए लिखा -- 'मारतैन्दु जी ने परम्परागत नाट्य
 पद्धति के प्रवाह में योरोपीय नाट्यकला की नयी धारा संयुक्त कर दी' ।^१

इस प्रकार आधुनिक समय में भारतीय और पश्चिमीय
 नाट्य -सिद्धान्तों में बहुत अधिक सामीप्य हो चुका है ।

-०-

१ मारतैन्दु गुन्हावली, पहला भाग, पृ० २२ ।

२ डा० दशरथ जोषा क : 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास', पृ० २८८.

रंगमंच की व्यवस्था

नाटक की उपयुक्त दृश्यता के लिए और दर्शकों को अधिकाधिक सुविधा प्रदान करने की व्यवस्था को रंगमंचीय व्यवस्था कहते हैं। इसके लिए लेखक की अपेक्षा निर्देशक अधिक दायित्व वहन करता है। रंगशाला के निर्माण से लेकर मंच सामग्री तथा नाट्य प्रस्तुति की समस्त आवश्यकताएं सभी कुछ रंगमंच की व्यवस्था के अन्तर्गत आती हैं। सर्वप्रथम रंगशाला के निर्माण का प्रश्न है। अतः उसी पर विचार करना आवश्यक है।

क- रंगमंच का विस्तार

रंगमंच अथवा प्रेक्षागृह का इतिहास बहुत प्राचीनकाल से ही उपलब्ध होता है। मध्य प्रदेश में रामगढ़ पहाड़ी पर जो सीता-वेणा नामक गुफा है, उसपर सुतनु का नाम की नर्तकी का उल्लेख है। उसने अपने प्रेमी देवदत्त के मनोरंजन के लिए एक रंगशाला का निर्माण कराया था, जिसमें प्रेक्षागार तथा नाट्य मण्डप की स्थिति भी थी। ईसा की प्रथम शताब्दी के अन्त में बाचार्य मरुत ने अपने नाट्यशास्त्र में किन नाट्य मनुष्यों के अन्तर्गत 'विकृष्ट' नामक नाट्य मनुष्य का उल्लेख किया है, वह सीता वेणा के प्रेक्षागार और नाट्य मण्डप का ही रूप है।

इस प्रकार वाचार्य भरत के मनुष्यों का प्रेरणा स्रोत सीताबेगा के नाट्यमण्डपों को ही माना जा सकता है ।

प्रेक्षागृह

प्रेक्षागृह कितना मध्य, लम्बा चौड़ा एवं दर्शकों तथा अभिनेताओं की दृष्टि से उपयोगी हो, सर्वप्रथम इस पर ध्यान जाता है। प्रेक्षागृह में मंच का निर्माण किस कोण से निर्मित किया जाय, कि प्रेक्षागृह के भीतर किसी भी पंक्ति का बैठा हुआ दर्शक मंच पर अभिनीत नाटक को सम्पूर्ण अवलोकन कर सके । वाचार्य भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृह पर ही तीन प्रकरणों में प्रकाश डाला है । ये प्रेक्षागृह के तीन भेद करते हैं :--

(१) विकृष्ट ।

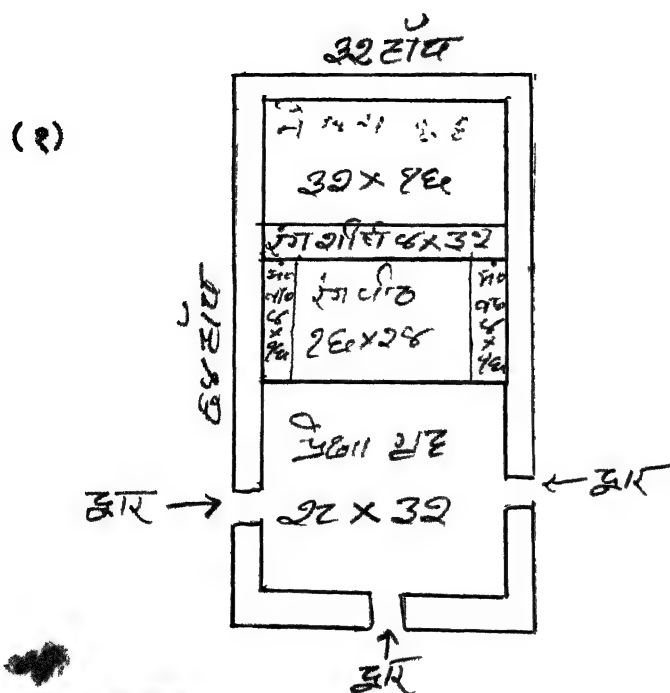
(२) चतुरस्र ।

(३) त्रस्य ।

इन तीनों प्रकार के प्रेक्षागृहों के भी ज्येष्ठ, मध्य तथा कनिष्ठ तीन-तीन भेद किये गये हैं ।

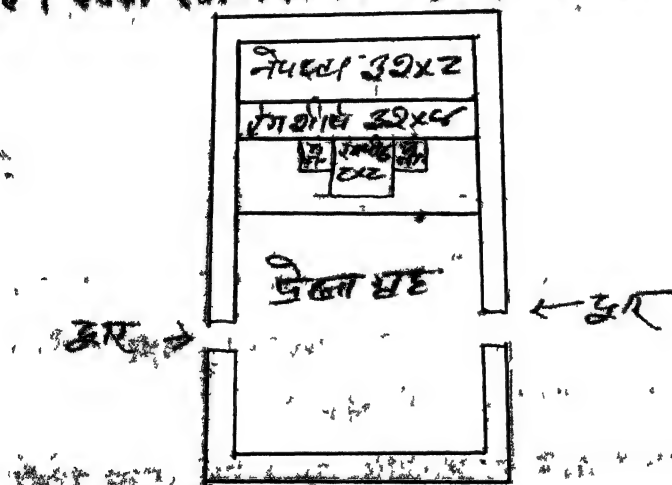
(१) विकृष्ट प्रेक्षागृह

विकृष्ट प्रेक्षागृह की लम्बाई चौड़ाई से घुनी होती है । इसका चित्र इस प्रकार होता है —

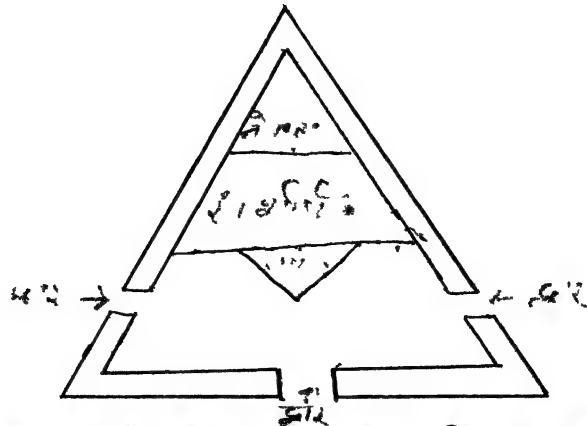


(2) ~~SECRET~~

चतुस्र पैसागृह की छप्पाई तथा चौड़ाई बराबर होती है। इसका रैका-चित्र निम्न प्रकार का होता :-



किस प्रकार एक विशेष के प्रकार का होता है
किस प्रकार कि यह प्रकार का होता है :-



सुगमता की दृष्टि से विकृष्ट प्रेक्षागृह अधिक उपयुक्त माना जाता है। चित्र १ में स्पष्ट किया गया है कि इसको दो भागों में बाँटा जाता है। बाँचे रंगशीर्ष, मञ्जारिणी तथा रंगपीठ का भाग अभिमुख के लिए माना जाता है। बायाँ बाँचे का बायाँ भाग दर्शकों के लिए माना जाता है। इस प्रकार बाबाय परतमुनि के प्रेक्षागृह की व्यवस्था इस प्रकार होगी कि समस्त निश्चित भूमि को दो भागों में बाँटा जाय। एक भाग पर रंगमुनि तथा दूसरे भाग पर प्रेक्षाभूमि होती थी। इसमें चारों ओरों के छेदों के लिए निश्चित व्यवस्था रंगपीठ के सामने के लंबे स्तम्भों के पास बाँचे बायाँ पर बाबाय, इनके पीछे दूर पर रक्त वर्ण के स्तम्भों बाँचे स्थान पर बाबाय इनके उत्तर-पश्चिम की दिशा में पीछे वर्ण के स्तम्भों के पास बाँचे तथा दर्शकों के उत्तर में पीछे वर्ण के स्तम्भों के पास का स्थान छोड़ों के लिए पुनर्निश्चित था।

रंगपीठ के बायाँ भाग पर रंगशीर्ष का स्थान निर्धारित किया जाता था। यह रंगशीर्ष के पीछे दूसरा पड़ा रहता था। दूसरा पड़ा के पीछे केवल होता था, जिसमें दो द्वार होते थे। एक द्वार के बायाँ रंगशीर्ष पर पीछे होता था तथा दूसरे के केवल पड़ा पर। प्रत्येक द्वार के पास रंगशीर्ष पर बायाँ और बायाँ हीन होते थे।

अभिनव गुप्त ने भारतमुनि के मत की जालोचना की तथा उन्होंने प्रेक्षागृह के निर्माण में अपना मत इस प्रकार स्पष्ट किया --
प्रेक्षागृह निर्माण में अभिनव का मत

सम्पूर्ण निर्धारित भूमि को तीन भागों में विभक्त किया जाय । इन्हें नेपथ्य, रंगपीठ तथा प्रेक्षा भूमि नामों से जाना जाय । प्रेक्षा या दर्शक भूमि को दोनों ओर भित्तियाँ से तथा आपस में भी चार-चार हाथ की दूरी पर दो-दो स्तम्भों से विभक्त किया जाय । इस प्रकार दोनों ओर पाँच-पाँच स्तम्भ हो जाते हैं । इसी प्रकार रंगपीठ पर छः स्तम्भ, केनों पर दो तथा उनके समीप भी दो । इस प्रकार बाठ-बाठ^{स्थ} की दूरी पर चार-चार स्तम्भ हो जाते हैं । इसके बाद दो स्तम्भों का निर्माण और किया जाय । स्तम्भों द्वारा ही अभिनव का प्रेक्षागृह निर्मित हो जाता है ।

अभिनव हिम जादि नाट्य-रूपों के प्रदर्शन का ध्यान करके ही विकृष्ट प्रेक्षागृह (६४ × ३२ हाथ) को सम्पयुक्त मानते हैं । इनसे छोटे रंगमंच में आवाज नूँकती है और बड़े प्रेक्षागृह में अस्वाभाविक ढंग से बोलना पड़ता है । विकृष्ट प्रेक्षागृह को त्रेष्ठ मण्डपों से विभक्त होना वे आवश्यक समझते हैं । मण्डपों की व्यवस्था ऊपर स्पष्ट हो चुकी है ।

प्रेक्षागृह की व्याख्या के सन्दर्भ में आये हुए कुछ शब्दों का स्पष्टीकरण करना आवश्यक है । इस सन्दर्भ में सर्वप्रथम नेपथ्य गृह का उल्लेख है --

नेपथ्य गृह

रंगमंचाला में वह भाग सबसे पीछे की ओर रहता है । यह समस्त रंगमंचाला के चतुर्थांश पर निर्मित होता है । ३२ हाथ ~~उत्पन्न~~

तथा १६ हाथ चौड़ाई वाले नेपथ्यगृह का उपयोग पात्रों की वैश्लेष्य सजाने के लिए किया जाता है। यदि कभी जनरल, कोलाहल तथा सूचना की आवश्यकता नाटक में अपेक्षित रहती है तो उसे इसी स्थान से पूरी की जाती है। संस्कृत नाटकों में आकाशवाणी के लिए भी इसी स्थान पर का उपयोग होता था। नाट्योपयोगी सम्पूर्ण उपयोगी सामग्री का संकलन भी इसी स्थान पर किया जाता है।

रंगशीर्ष

यह स्थल रंगपीठ तथा नेपथ्यगृह के मध्य में होता है। इसके निर्माण के लिए अभिनेता ने अपना मत इस प्रकार स्पष्ट किया कि नेपथ्य की दीवार के सामने आठ-आठ हाथ के अन्तर पर दो स्तम्भ स्थापित करके प्रवेश द्वार बनाने के लिए चार हाथ के अन्तर पर दो-दो स्तम्भ तथा उनके ऊपर नीचे दो-दो काष्ठ लगाने का निर्देश है। इन छे: काष्ठों को अभिनेता ने 'चतुर्द्वार' कहा है। नेपथ्य के उत्तर तथा दक्षिण की ओर दो द्वार इन्हीं काष्ठों की विचित्र रचना से बनाये जाते हैं। इससे यह भी लाभ होता है कि पात्र यहाँ विवश हो सकते हैं। साथ ही मन पर जोत सम्य दृष्टि उन्हें देना भी नहीं पाते। रंगशीर्ष पर यह ऐसा निरापद स्थान है जहाँ बैठा अभिनेता रंगपीठ का अभिनय भी देख सकता है तथा स्वयं को दर्शकों की आंख से बचा भी सकता है।

मञ्चारिणी

रंगपीठ पर इसका वर्णन ^{सन्त्र} मिलता है। मञ्चारिणी का रुग्णार्थ मतवाला हाथी होता है। यह एक अञ्जारी है, जिसका वाकार झूठ उठाये हुए मतवाले हाथी की तरह होता है। नाटकों में एक ही पात्र कभी-कभी अनेक स्थानों पर कुम्हः अभिनय प्रस्तुत करता है। अभिनेता जब

किसी अन्य स्थल पर जाने की घोषणा करता है तो मंच पर घूमते हुए वह मञ्चारिणी के सजे दृश्य में प्रवेश कर जाता है । मञ्चारिणी का सजा दृश्य उठाकर मंच के रंगपीठ स्थल पर भी रखा जा सकता है । यह आधुनिक मंच का प्राचीन रूप है । स्थान स्वयं के अभाव से नाटकों के अभिनव में उपस्थित बाधा का निराकरण मञ्चारिणी द्वारा ही होता था ।

अभिनव ने मञ्चारिणी को १६x८ हाथ के बरामदों के रूप में माना है । कुछ लोग इसे मुख्य मण्डप के मध्य में स्वीकार करते हैं । सुब्बाराव प्रभूत विद्वानों के मत से मञ्चारिणी रंगमंडप के सामने छेड़ हाथ ऊँची दीवाल है, जिसमें चार स्तम्भ और मस्त हाथियों की पंक्ति खिंची रहती है । रंगपीठ की ऊँचाई मञ्चारिणी के बराबर मानी गई है ।

द्विभूमि

रंगपीठ पर यह विवादास्पद स्थल है । अभिनव मट्टतल के मत को अधिक उपयुक्त मानते हैं । उनके अनुसार द्विभूमि समस्त नाट्यमण्डप की भूमि को कहते हैं । रंगपीठ से लेकर पीछे दर्शक-भूमि के निवास द्वार तक रंगशाला की ऊँचाई क्रमशः उठती जाती है । इससे आगे के दर्शक पीछे वालों की आड़ नहीं लेंगे, आवाज नहीं गुंजती तथा गुफा द्वार के आकृति की रंगशाला मध्य प्रतीत होती है ।

रंगशाला के निर्माण पर संस्कृत ग्रन्थों के अतिरिक्त आधुनिक हिन्दी विद्वानों ने अपना मत व्यक्त नहीं किया । इसका परिणाम हिन्दी रंगमंच की व्यवस्थित परम्परा का न होना है । बाबू गुलाबराय ने प्राचीन प्रेक्षागृह पर ही अपनी नवीन दृष्टि दी है । उनके मत से रंगशाला का निर्माण निम्न प्रकार है --* मैपथ्य के आगे की ओर दो भाग रहते हैं। मैपथ्य-गृह से मिला हुआ रंगशीर्ष तथा उसके बाद रंगपीठ । रंगपीठ और रंगशीर्ष के बीच यवनिका रहती है । रंगशीर्ष में नाना प्रकार की चित्रकारी दिखायी जाती थी । सम्भवतः और पदों भी रहते थे । रंगशीर्ष में ही प्रारम्भिक पुजादि होती थी । उसी अभिनय रंगशीर्ष में ही दिखाया अब जाता था ... । आगे* का भाग दर्शकों के लिए था । सौपानकार बैठके

होती थीं । इन बैठकों के बीच से सम्पों के रंग से यह स्पष्ट हो जाता था कि वे किस वर्ण के लोगों के लिए हैं^१ ।

इस प्रकार प्राचीन काल से आज तक रंगमंच अपना रूप ग्रहण करता रहा है । रंगमंच की व्यवस्था में मंच का विशेष स्थान होता है । अतः मंच का रूप तथा निर्माण इत्यादि जानना भी आवश्यक है ।

मंच निर्माण

साधारणतया मंच उस ऊँचे अभिनय-स्थल को कहते हैं जो ऊपर से तथा बगल से ढका रहता है । उसके पीछे चित्रित दृश्य-पट टंगे रहते हैं । उसी पर अभिनेता मनोनीत नाटक का अभिनय करते हैं । मंच बहुधा तीन प्रकार के पाये जाते हैं --

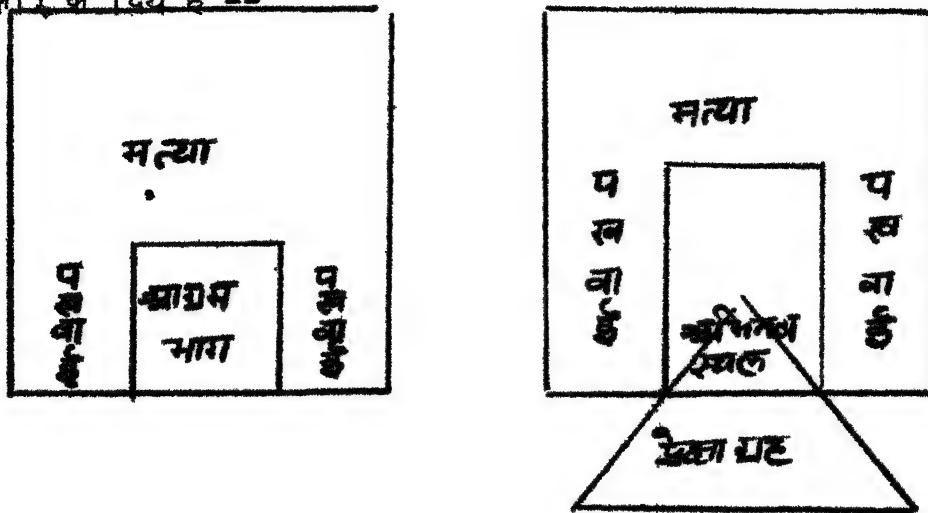
- १- चौखटेदार ।
- २- त्रिभुजाकार ।
- ३- चकिल ।

१- चौखटेदार मंच

इसमें आगे एक मत्था तथा बगल-बगल दो परबाइयाँ लगी रहती हैं । इसका अग्रिम भाग प्रदर्शन-स्थल मंच की ओर क्रमशः नीचा होता जाता है । मंच का सम्पूर्ण भाग अभिनय-स्थल नहीं होता । प्रेक्षागृह में बैठे हुए प्रथम पंक्ति के दोनों ओरों के व्यक्तिमंच के जितने स्थान पर दृष्टि दाँढ़ा सके उतना ही स्थान अभिनय स्थल कहा जायगा । प्रथम पंक्ति के नीचे दोनों ओरों पर बैठे हुए दर्शकों की जहाँ तक जितने भाग का अभिनय दिसता रहेगा, उसे प्रेक्षागृह का प्रत्येक दर्शक देख सकता है । आजकल अधिकतर चौखटेदार मंच का ही प्रयोग किया जाता है । त्रिभुजाकार तथा चकिलमंचों का

१ बाबू गुलाबराय ! 'हिन्दी नाट्य विमर्श'

प्रयोग नहीं होता । त्रिभुजाकार रंगमंच के चित्र श्री राजकुमार ने निम्न प्रकार के दिये हैं --



इस प्रकार रंगमंच में मंच का निर्माण होता है । रंगमंच व्यवस्था में प्रेक्षागृह तथा मंच निर्माण के पश्चात् सर्वाधिक महत्वपूर्ण दायित्व निर्देशक या सूत्रधार का होता है । उसके कार्यों पर दृष्टिपात करने से रंगमंच की व्यवस्था का अनुमान हो जाता है । अतः निर्देशक पर विचार करना आवश्यक है ।

निर्देशक

नाट्य प्रस्तुतीकरण में निर्देशक का स्थान सर्वाधिक महत्व का है । नाटक चयन से प्रस्तुतीकरण तक वह अनेक मनोदशाओं से गुजरता है । उसे अपनी सुझ-बुझ के साथ ही अनेक नियमों का पालन करना पड़ता है । उसके नियमों पर दृष्टिपात करने से उसके दायित्व स्पष्ट हो जाते हैं । उसके नियम निम्न हैं --

- १- निर्देशक को जुने हुए नाटक का अभिनेताओं के समक्ष सम्पूर्णरूप से पाठ करना होता है ।
- २- वह पात्रों से परामर्श करता है ।
- ३- रंगमंच विषयक व्यवस्था का निरूपण और इस सम्बन्ध में रंगाध्यक्ष (स्टेज मैनेजर) से परामर्श ।
- ४- उपयुक्त वैयक्तिक सम्बन्ध में परामर्श और उसका प्रबन्ध ।

१.२ राजकुमार : नाटक और रंगमंच, पृ० ५५-५६ ।

- ५- नाटक में प्रयुक्त होने वाले उपकरणों को उपलब्धि ।
- ६- उपयुक्त पात्रों का चुनाव ।
- ७- कार्य विभाजन ।
- ८- पूर्वाभ्यास कार्य का विभाजन ।
- ९- तैयारी ।
- १०- परीक्षाणात्मक प्रदर्शन ।
- ११- प्रदर्शन ।

रंगमंच की तकनीक को दृष्टि से भी निर्देशक ही रंगमंच का प्रबन्ध करता है । तकनीक से अभिप्राय मंच पर पात्रों का समूही करना, दृश्यविधान, चलना-फिरना तथा नाटकीय प्रभाव से अभिनय का तादात्म्य उपस्थित करने से है । इस प्रकार प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी सम्पूर्ण व्यवस्था का भार निर्देशक के ऊपर रहता है । यहाँ रंगमंच का विस्तार पन्ना समाप्त होता है । रंगमंच की व्यवस्था में दूसरा पन्ना मंच सामग्री का है ।

रंगमंच की सामग्री

रंगमंच अनेक कलाओं का संगम है । इसकी कला कौमल तथा हृदय रंजक है । सारा वर्णहाट रंगमंच की कलाको स्त्रियों की कला मानता है -- नाट्य कला एक कामिनी कला-सी प्रतीत होती है । उसमें छेवे सभी साधन सम्मिलित हैं, जो नारी क्षेत्र के अन्तर्गत होते हैं । प्रसन्न करने की अभिलाषा, भावनाओं के अभिव्यक्त करने की और दोषों को छिपाने की सुगमता और अंगीकरण का गुण जो नारियों का वास्तविक गुण है । रंगमंच की इस नारी सुलभ कला को सफल बनाने में रंगमंच का विशेष हाथ है ।^१

१ " The dramatic art would appear to be rather feminine art, it contain in itself, all the artifices which belong to the provinces of women, the desire to please faculty to express emotion is the real essence of women."

अभिनेताओं को अपना भाव प्रदर्शन करने के लिए जिन चीजों की आवश्यकता होती है, उन्हें रंगमंच की सामग्री कहा जाता है । प्राचीन काल के रंगमंच पर सुखौटा आवश्यक था । आज अनेक प्रकार के भाव जीवन को जटिलता को स्पष्ट करने के लिए अपेक्षित हैं । इनका बोध सुखौटा द्वारा नहीं कराया जा सकता । इसी प्रकार संस्कृत रंगमंच पर प्रतीक शैली द्वारा अनेक प्रकार की मंच सामग्री का बचाव कर लिया जाता था । संस्कृत मंच का अभिनेता अपने अभिनय द्वारा ही स्थिति तथा दशा का आभास कराता था । आज हल्के उपादानों द्वारा इन मानवीय स्वं प्राकृतिक वस्तुओं का दिग्दर्शन दर्शकों को कराया जाता है । यही सारे उपादान रंगमंच की सामग्री हैं ।

संस्कृत रंगमंच पर पशु, पक्षी तथा कीड़ों के लिए और अभिनेताओं द्वारा प्रयुक्त कूत्र, वामर दण्डादि अनेक दृश्य स्वं भूमिकाओं के अनुसार विभिन्न प्रकार की सामग्री अपेक्षित थी । इन उपकरणों को हल्के उपादानों द्वारा बनाया जाता था । ये उपकरण बहुधा लौकधर्मी ही प्रयुक्त होते थे -- कभी-कभी इनका प्रयोग नाट्य घमों में भी होता था । पर्वत, कवच, ढाल तथा ध्वज आदि कपड़ा, लाख तथा अम्रक के बनाये जाते थे । अम्रक की पत्तियों से अनेक प्रकार के रत्नों की आभा उत्पन्न की जाती थी ।

रंगमंचीय उपकरण वास्तविक जगत की वस्तुओं की प्रान्ति हैं । रंगमंच की कुछ गौड़ सामग्री की बात करते हुए २०वीं शताब्दी में बांस, कपड़ा, लाख, घास आदि हल्के सामानों द्वारा निर्माण की बात कही है । बांस से बनी वस्तुओं पर चमड़ा अथवा कपड़ा चढ़ाया जाता था -- इससे उपकरणों की शोभा बढ़ जाती थी -- सीमित रूप में कुछ गौण रंगमंचीय सामग्री भी प्रयुक्त होती थी, जिसे पुस्त या सामान्य नाम दिया गया है । (भारत में पुस्त का प्रयोग चतुर्विध नैपथ्य के प्रसंग में किया गया है)

नाट्यशास्त्र में पुस्तक के तान भेद बताये गये हैं-- १- सन्धिम बाँस के निर्मित और चर्म अथवा वस्त्राच्छादित । २- व्याजिम यन्त्रों की सहायता से निष्पन्न । ३- वैष्टित जिसमें केवल वस्त्रों का प्रयोग किया जाता है ।^४ इस प्रकार रंगमंच पर प्राचीन काल से ही अनेक प्रकार की सामग्री का प्रयोग होता रहा है । रंगमंच की सामग्री के साथ ही रंगमंच की व्यवस्था में संगीत का स्थान आता है ।

ग- संगीत व्यवस्था

नाटक में प्रभाव उत्पन्न करने के हेतु संगीत का प्रयोग किया जाता है । रंगमंच की व्यवस्था में संगीत व्यवस्था से अभिप्राय पार्श्व संगीत योजना से है, नाटकों में प्रयुक्त गीतों से नहीं । संगीत से अभिनेता तथा दर्शक दोनों का राग तत्त्व उभर आता है । इसके सहयोग से रंगमंच स्वाभाविक हो जाता है । संगीत गीत में प्राणतत्त्व उभारता है । गीत बादपूर्ण और लययुक्त शब्दों का समूह होता है तथा इन शब्दों में प्रवाह संगीत के द्वारा ही उत्पन्न होता है । संगीत की लय की तरलता से दर्शकों में रागात्मकता उत्पन्न हो जाती है ।

हिन्दी नाटकों में रस तत्त्व का महत्त्व आज भी विशेष रूप से है । संगीत रस को सहज ही सम्प्रेषित करता है । झुंगार, वीर, मयानक तथा रौद्ररसों को उभारने में संगीत का विशेष हाथ होता है । संगीत प्रबन्धक को राग-रागिनियों का ज्ञान होना चाहिए । रौद्ररस-निष्पत्ति के अवसर पर यदि कौमल वृत्ति-उद्बोधक राग बजाया जायगा तो रसाभास उत्पन्न कर संगीत नाटक के प्रभाव को समाप्त कर देगा । संगीत

१ स्वीकीयतः : 'अनु० उदयमानु सिंह --'संस्कृत नाटक'

निर्देशक नाटक में संगीत प्रयोग के स्थलों पर रेखांकन कर लेता है-- वह मंच पर उपस्थित नहीं रहता है, पर उसकी कला मूर्तिमयी होकर मंच पर अवतरित होती है ।

संगीत का प्रयोग नाटकीय तथा वातावरण को सृष्टि के लिए भी किया जाता है । स्थिति के लिए अथवा सूचना प्रदान करने के लिए भी संगीत का प्रयोग होता है । संगीत निर्देशक को देश, काल एवं पात्र का ध्यान रखना भी अपेक्षित है । कौमल एवं कठोर स्वरों एवं मिलन-विरह शोकादि पात्र की स्थितियों के अनुसार संगीत का प्रयोग होता है । नृत्यादि के समय राँझ तथा विवाहादि के समय कौमल संगीत का प्रयोग उचित है । इस प्रकार रंगमंचीय व्यवस्था में संगीत का विशेष महत्त्व है । रंगमंच में उत्साह का संचरण संगीत के माध्यम से ही होता है । संगीत के पश्चात् इस व्यवस्था में वैशमुष्ण का स्थान है ।

घ- वैशमुष्ण व्यवस्था

व्यक्तित्व को उभारने में बहुत कुछ दायित्व वस्त्रों का है । पात्र की स्थिति के अनुरूप ही वैशमुष्ण प्रयुक्त होती है । डा० रामकुमार वर्मा के स्कांकी 'तैमूर की हार' में यदि तैमूर को ऐतिहासिक मान्यता के अनुसार वस्त्र न पहिन्हाकर पात्र को धौती-कुर्ता या पैण्ट-सूट से सजाया जाय तो यह रसामास उत्पन्न करेगा । इसी प्रकार सामाजिक नाटक में किसी भाव प्रकण कवि को योद्धा के वस्त्रों में मंच पर उपस्थित करना भी अस्वाभाविक है । वस्त्र पात्रों की सानुरूपता को प्रकट करने के लिए होते हैं ।

वैशमुष्ण से पात्र की स्थिति का सहज ही आभास हो जाता है । गन्दे-फटे वस्त्रों में किसी अभिनेता को मंच पर बैसकर उसके पागल या शराबी होने का सन्देह होता है । इसके विपरीत व्यवस्थित वस्त्रों में कोई अभिनेता पागल की भूमिका में अभिनय सफलता पूर्वक नहीं कर सकता ।

अतः पात्रों का प्रयोग नाटकीय पात्र एवं वातावरण को ध्यान में रखकर करना आवश्यक है । रंगमंच को व्यवस्था में इसका प्रमुख स्थान है ।

वैशमुष्ण प्रबन्धक को मंचन से पूर्व ही प्रत्येक अभिनेता के लिए आवश्यक वस्त्र प्रयोग की सूची तैयार करना होता है । वह मंचन के समय अभिनेता को वस्त्र-परिवर्तन में सहायता देता है । वैशमुष्ण का निर्देश नाटककार करता है, फिर भी वस्त्र प्रबन्धक को अपनी सूझ का भी प्रयोग करना चाहिए । संस्कृत नाटकों में पात्रों के लिए वैशमुष्ण की निश्चित की गयी थी । तापस व्यक्ति वत्कल काषाय वस्त्र धारण करें, अन्तपुर की सेवा में रत व्यक्ति काषाय कंदुकी धारण करें तथा आमीर युवती नीले वस्त्रों को ही धारण कर सकती हैं । मलिन वस्त्र उन्मादी तथा दुःखी व्यक्तियों के लिए प्रयोग किये जाते थे । यज्ञ, किन्नर तथा राज्ञसों के लिए विशेष प्रकार के वस्त्र अपेक्षित थे । काले वस्त्र किरात, वर्वर, आन्ध्र तथा द्राविडों के लिए निश्चित थे । शक तथा यवन गौरवर्ण के ही व्यक्ति होते थे । पांचल, मागधा तथा वंगदेश निवासी काले होते थे । इस प्रकार शारीरिक वर्ण के अनुसार ही नाट्याचार्यों ने रंगमंच पर वैशमुष्ण का निर्धारण किया । इसी प्रकार केशपाश के लिए भरतमुनि ने निश्चित मत व्यक्त किया ।

केश-पाश

पिशाच, उन्मत्त तथा मूर्तों के बाल लम्बे माने गये । विदूषक का सिर खत्वार होता था । बालक का कपटन रखते थे अथवा तीन चौटियाँ धारण करते थे । देशों के अनुसार भी केशों का वर्णन हुआ है । अवन्ती तथा गौण देशीय स्त्रियों के बाल घुंघराले होते थे तथा उच्च की स्त्रियों के सिर पर बूढ़ा उठा हुआ रहता था । इसी प्रकार रूप सज्जा के लिए भी नियम निर्धारित हैं ।

रूपसज्जा

रूप सज्जा से रूप में निखार आता है । रूपसज्जा से पात्र की वाह्याकृति एवं आन्तरिक स्थिति भी प्रकट होती है । एक युवक अभिनेता वृद्ध की भूमिका में अभिनय करने में रूपसज्जा की सहायता है ही प्रभाव उत्पन्न करता है । रूपसज्जाकार को प्रकाश का भी ज्ञान होना चाहिए । वह अपने पात्र को इस प्रकार की सूक्ष्म तथा पटीक रूपसज्जा प्रदान करे जिससे पात्र की रूपाकृति अधिकाधिक प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हो सके । रूपसज्जा मुखौटे की तरह पहनी नहीं जाती वरन् यह सम्पूर्ण प्रभाव उत्पन्न करती है । रंगमंचीय व्यवस्था में अन्तिम और अत्यधिक प्रभावशाली तत्त्व प्रकाश व्यवस्था है । इससे अभाव में रंगमंच की सारी व्यवस्था व्यर्थ है ।

६०- प्रकाश व्यवस्था

अभिनय कला को सौन्दर्य प्रदान करने के लिए तथा कार्य को पूर्णतया योजित करने के हेतु प्रकाश व्यवस्था आवश्यक है । निर्देशक प्रकाश किरणों की सहायता से ही कोमल नाटकीय भावों तथा रूपांकन को स्पष्ट करने में सफल होता है । नाटकीय कला के सौन्दर्याकर्षण को तथा उसकी दीप्ति को विकसित करने में प्रकाश व्यवस्था का महत्वपूर्ण योग है । प्रकाश ऐन्द्रिक उद्दीप्ति के लिए सहायक होता है । नाटक में शैली तत्त्व को अभिव्यक्ति देने में भी प्रकाश का हाथ है । प्रकाश द्वारा नाटक में देश, काल, स्थल का भी उद्घाटन होता है । दृश्यबोध का महत्वपूर्ण दायित्व भी प्रकाश-व्यवस्था पर ही है । इस प्रकार प्रकाश व्यवस्था रंगमंच पर एक आवश्यक तत्त्व है, जिसका प्रयोग निर्देशक अनेक स्थितियों में करता है । जिनका वर्णन नीचे प्रस्तुत है--

समय सूचना द्वारा

रात-दिन का कोई भी समय, नाटक में जिसका वर्णन है, प्रकाश द्वारा मंच पर उपस्थित किया जाता है। प्रातः, मध्याह्न अथवा संध्या कालीन दृश्य, सुगमता से सजाये जा सकते हैं। विद्युत-किरणों की सहायता से सन्ध्या का समय मंच पर उपयुक्त रूप से प्रदर्शित होता है। दो विरोधी काल क्रमशः आभासित करना भी आसान है। इस प्रकार समय सूचना में प्रकाश व्यवस्था का विशेष हाथ है। प्रकाश का प्रयोग कुछ विशिष्ट स्थितियों में भी किया जाता है।

विशिष्ट स्थिति

चांदनी विकीर्ण करता चांद धीरे-धीरे बढ़ रहा है अथवा मन्दिर में दीप टिम-टिमा रहा है। इन दृश्यों को प्रकाश व्यावसायिक मंच पर सजाता है। जंगल का दृश्य उपस्थित करने के हेतु जंगल के पर्दे पर बैठानी प्रकाश-किरणें फैकी जाती हैं तथा क्रोधपूर्ण मुख को प्रदर्शित करने के हेतु लालवर्ण की किरणें मुख पर डाली जाती हैं। मंच की स्थिति के अनुसार प्रकाश के दस प्रकार प्रयोग में लाये जाते हैं, जिनका परिचय निम्नप्रकार से है--

१- शीर्ष दीप (हेड स्पॉट)

ये बत्तियाँ रंगपीठ की छत में लगी रहती हैं। ये दर्शकों को नहीं दिखलाई देती। इनके प्रकाश से स्टेज तथा अभिनेता का सम्पूर्ण अंग सम प्रकाश में चमकता रहता है। इन बत्तियों से मंच पर पात्र की छाया नहीं पड़ती।

२- कौण महा दी (ग्राउण्ड स्पॉट)

रंगपीठ के आगे दोनों कौनों में अधिक प्रकाश वाले चमक दीप लगाये जाते हैं। इनसे अभिनेता का अंग-अंग चमकता है। सम्पूर्ण मंच प्रकाश से भर उठता है। एक-दूसरे के विपरीत दिशा में प्रकाश किरणें फैकने वाले इन महादीपों की छाया नहीं पड़ती। रंगीन मक्खनी पत्र

सं विभिन्न प्रकार के प्रभाव उत्पन्न किये जाते हैं । पात्र के मुख के भाव भी इसी द्वारा प्रकट होते हैं । छोटे-बड़े सभी मंचों पर कोण महादीप का प्रचलन है ।

३- पार्श्व दीप (विंगस्पाट)

रंगपीठ के दोनों पार्श्वों की दोनों दीवारों पर ये दीप रखे जाते हैं । इनका प्रयोग अभिनेता के मुख को स्पष्ट करने के लिए किया जाता है । इनपर कांच की रंगीन चरखों लगी रहती है, जिसे घुमाने के विभिन्न प्रकार के रंग आते हैं । इनका प्रचलन भी सभी मंचों पर होता है ।

४- तलदीप (फुट स्पाट)

रंगपीठ के आगे एक पंक्ति में दर्शकों की आड़कर यह दीप लगे रहते हैं । इनका प्रकाश ऊपर को और उठकर अभिनेताओं को ओर जाता है । दर्शक इन्हें नहीं देख सकते । रंगपीठ के क्षैतिज पर दर्शक कक्ष के आरम्भ में एक ऊंची किनारी रहती है । इन दीपों से भी अभिनेताओं को भाव मंगिमार्ग प्रकट होती है ।

५- पक्षदीप (विनस्पॉट)

रंगपीठ के दोनों ओर थोड़ी-थोड़ी दूर पर दीप लगे रहते हैं । इनको प्रभाव सम्पूर्ण मंच पर नहीं पड़ता । इनका कार्य इनकी परिधि में आने वाले अभिनेताओं की मुखाकृति का पूर्ण भाव प्रकट करना है ।

६- स्थलप्रकाश (स्पाट लाइट)

यह प्रकाश निर्देशक यन्त्र है । जब किसी-किसी विशेष पात्र अथवा स्थिति को 'स्पष्ट' करना रहता है तब इसका प्रयोग किया जाता है । इससे वह विशिष्ट वस्तु अथवा व्यक्ति मंच पर

उपस्थित अन्यो की तुलना में अधिक चमक उठता है । दर्शकों का सारा ध्यान उन प्रकाश-किरणों से दीप्ति स्थान पर ही केंद्रीभूत हो जाता है ।

७- चमकदीप(फ्लैश लाइट)

सम्पूर्ण रंगपीठ को जब कभी प्रकाश की बाढ़ से भरना अपेक्षित होता है, तब इसका प्रयोग किया जाता है । यह एक ही दीप अत्यधिक प शक्तिशाली होता है । किसी हरहराती नदी की भांति इसका प्रकाश सम्पूर्ण रंगपीठ को आप्लावित कर देता है । अभिनेता प्रकाशपिण्ड से दीखते हैं । तेज चमक पूर्ण घुप में उछलती हुई मछलियाँ अथवा बर्फ में चमकती धारा की भांति ही अभिनेता प्रतीत होते हैं ।

८- छायादीप(स्क्रीनलाइट)

यह रंगशीर्ष से पर्दे पर छन-छन कर आया हुआ प्रकाश है । इसकी मालक ही मंच पर दिखती है । रंगपीठ पर का प्रकाश समाप्त होने पर यह प्रकाश बहुत प्रभावशाली प्रतीत होता है । छायानृत्य अथवा छाया-अभिनयों का प्रदर्शन इसी दीप के सहयोग से किया जाता है ।

९- शाखादीप(सर्विस्वाट)

रंगशीर्ष और रंगपीठ के बीच में दृश्य पट रहता है । उसके पीछे ऊपरी भाग से रंगपीठ के अभिनेताओं पर जो प्रकाश डाला जाता है, वह शाखा दीप का प्रकाश कहा जाता है । इसका ध्येय अभिनेताओं के भावों को अधिकाधिक व्यंजित करना रहता है ।

१०- चित्रदीप(प्रोजेक्टर)

इस दीप द्वारा चन्द्र सूर्य आदि दिखलाये जाते हैं । इसके द्वारा रंगीन चित्रों को भी प्रकाशित किया जाता है । इन प्रयोगों द्वारा प्रकाश व्यवस्था का महत्व स्पष्ट होता है । डा० रघुवंश प्रकाश व्यवस्था का महत्व स्पष्ट करते हुए लिखते हैं -- 'प्रकाश का पहला उपयोग दृश्य मानता है

रंगमंच पर अभिनेता वस्तुओं तथा दृश्यों को उनके नाटकीय महत्व के अनुपात में प्रस्तुत करना प्रकाश व्यवस्था का पहला दायित्व है । जिसप्रकार साधारण वाणी की अपेक्षा अभिनेता के शब्द और वाक्य अधिक चयनात्मक होने चाहिए, उसी प्रकार प्रकाश का प्रयोग भी होना चाहिए^१ ।

ठ स्पष्ट है कि प्रकाश व्यवस्था नाटकाय प्रदर्शन को प्रत्यक्ष करने की अपेक्षा उसे आभासित अधिक करता है । दृश्यविधान की अनेक स्थितियाँ प्रकाश व्यवस्था द्वारा सहज तथा स्वाभाविक रूप में प्रकट हो जाती हैं । दृश्य, रूपसज्जा, वेशभूषा आदि पर परिवर्तन की स्पष्टता लाना प्रकाश द्वारा ही सम्भव है । इस प्रकार सभी प्रकार से रंगमंच को प्रकट करने का दायित्व प्रकाश पर है ।

अन्त में कहा जा सकता है कि नाटक दृश्यकव्य है । अपना सहयोगिनी अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा यह एक विशिष्टता रखता है । अतः प्रारम्भ से ही भारतीय रंगमंच अपने समकालीन युगबोध को कथानक एवं चरित्र-चित्रण के माध्यम से प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करता रहा है । पाश्चात्य रंगमंच के प्रभाव में आने पर भारतीय रंगमंच का आकर्षण और भी बढ़ गया । पाश्चात्य नाट्य साहित्य से एक गुण अतिरंजना का हमें प्राप्त हुआ । इसका प्रयोग वहाँ तक उपयुक्त है, वहाँ तक कथ्य घुमिल न हो । कथ्य को घुमिल करके रंगमंच की संरचना नाटककार के दृष्टिकोण को प्रभावशाली ढंग नहीं बना सकती । अतः रंगमंच का प्रयोग नाटक में उसके स्वरूप की अन्तरात्मा से प्रकाशित करने की क्षमताओं से युक्त होना चाहिए ।

१ डा० रघुवंश / 'नाट्यकला', पृ० २१६ ।

अध्याय --३

नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध

अध्याय --३

नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध

नाटक और रंगमंच का घनिष्ठ सम्बन्ध है । नाटककार एवं सूत्रधार एक-दूसरे के पूरक होते हैं । इन दोनों का अन्तर्सम्बन्ध इसप्रकार समझा जा सकता है कि नाटककार अपने अनुभव के सहारे अपनी अनुकरणमूलक एवं भावानुभूति मूलक रचनात्मक अभिव्यक्ति प्रस्तुत करता है और सूत्रधार नाटककार की इसी भावानुभूतिमूलक रचनात्मक अभिव्यक्ति के आधार पर अनुभवगम्य भौतिक प्रदर्शनों को रंगमंच पर प्रस्तुत करता है । वह नाट्यात्मा में अपनी अनुभूति मिलाकर नाट्य रूप खड़ा करता है । रंगमंच पर प्रदर्शित अभिव्यक्ति उसकी अपना वस्तु होती है । नाट्य-कृति की सफल मंच-प्रस्तुति तभी सम्भव है, जब नाटककार की आत्माभिव्यक्ति में सूत्रधार के कार्यों से सामन्जस्य स्थापित किया जाय । अतः नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध नाटककार तथा सूत्रधार के बिम्ब-प्रतिबिम्ब का सम्बन्ध है ।

नाटक का अभिनेय होना आवश्यक है । रंगमंच पर असफल नाटक कभी नाटक नहीं कहा जा सकता । हरिकृष्ण 'प्रेमी' के शब्दों में -- 'नाटक लिखा जाय तो उसे सैला जाना चाहिए। सैला जा सके ऐसा ही नाटक लिखा जाना चाहिए । मुझे इस बात का सन्तोष है कि मेरे नाटक देश के कोने-कोने में सैले जा चुके हैं ।'

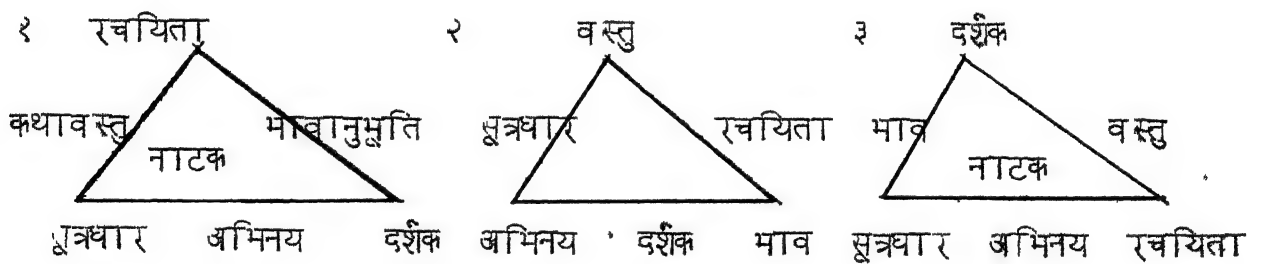
१ विश्वप्रकाश वीक्षित : 'नाटककार हरिकृष्ण प्रेमी', पृ० ७३

इस प्रकार नाटक के अभिनेय होने के लिए रंगमंच की आवश्यकता है । दूसरे शब्दों में नाटक और रंगमंच एक-दूसरे के पूरक हैं । नाटक को रंगमंच के उपयुक्त होने के लिए अनेक प्रकार का सामाजों के माँतर ही विकसित होना चाहिए । ये सीमा-सरणियाँ ही नाटक और रंगमंच के सम्बन्ध के पर प्रकाश डालती हैं । अतः नाचे उनका क्रमशः उल्लेख किया जा रहा है ।

अ- कथावस्तु

(क) कथावस्तु को विशिष्ट योजना

नाटक की कथावस्तु साहित्य की अन्य विधाओं की कथावस्तु की अपेक्षा भिन्नता रखता है । इसमें रचयिता, सूत्रधार तथा दर्शक तीनों का सहयोग अपेक्षित है । तीनों के सम्मिलित प्रयास से ही नाटक की कथावस्तु अपना रूप स्पष्ट करने में समर्थ होता है । डॉ० रघुवंश ने त्रिभुजों में इन तीनों का सम्बन्ध स्पष्ट किया है--



प्रथम त्रिभुज में शीर्षकोण रचयिता है । सूत्रधार व^{दर्शक} आधारकोण हैं ।

नाटक यदि रचयिता की रचनात्मक अभिव्यक्ति है तो सूत्रधार की अभिनयात्मक अभिव्यक्ति तथा दर्शक की भावानुभूति है । रचयिता वस्तु का सर्जन करता है , सूत्रधार अभिनय का उत्तरदायित्व रखता है तथा दर्शक को रस की अनुभूति होती है ।

इसी प्रकार दूसरे तथा तीसरे त्रिगुणों के सम्बन्धों पर प्रकाश डालते हुए उन्होंने लिखा -- 'रचयिता रचना के रूप में स्वयं प्रस्तुत रहता है। सूत्रधार यदि उससे सामंजस्य स्थापित न कर सका और अभिनेता उसके भाव के अनुरूप प्रदर्शन उपस्थित न कर सका तो नाटक उफल नहीं कहा जा सकता है। साथ ही रचयिता का अपना उचरदायित्व भी है। नाटक को रंगमंच पर अवतीर्ण करने के लिए, सूत्रधार तथा निर्देशक को पर्याप्त स्वतन्त्रता मिलनी चाहिए और अभिनय की सफलता के लिए अभिनेता को भी एक सोमा तक स्वतन्त्र वातावरण मिलना चाहिए। जो रचयिता अपनी सूक्ष्म दृष्टि में इतने व्यापक नहीं होते, उनके नाटक रंगमंच पर सफलता प्राप्त नहीं कर सकते हैं और वे आदर्श नाटक नहीं कहे जा सकते हैं'।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि नाटक की कथावस्तु में इन तीनों का समावेश होना आवश्यक है। यदि नाटककार अपनी कथावस्तु में सूत्रधार एवं दर्शकों का ध्यान नहीं रखता तो वह मात्र पाठ्य नाटक लिख सकता है। अभिनेय नाटक की कथावस्तु में रचयिता, सूत्रधार तथा दर्शकों के अन्तर्सम्बन्धों की विशिष्ट योजना आवश्यक है।

(ख) उपयुक्त दृश्य विधान

नाटक में दृश्यविधान अत्यधिक आवश्यक तत्त्व है। यदि नाटक का दृश्यविधान दूषित होगा तो उसका मंचन नहीं हो सकता। नाटक में दृश्यों की अवतारण कम से कम रखी जाय। दो अचल दृश्यों के बीच में एक चल दृश्य रखना आवश्यक है। यदि राजमहल के दृश्य के पश्चात् ही किसी पहाड़ का दृश्य रखा जायगा तो इन्हें उपस्थित कर पाना सम्भव न होगा। इन दोनों दृश्यों के मध्य में किसी पथ, बीची अथवा मैदान का दृश्य रखना आवश्यक है। तभी दोनों अचल दृश्यों को

मंच पर सजाया जा सकता है । दृश्य यदि स्थानस्वय की सीमाओं के अन्तर्गत न होंगे तो वे नाटक का प्रभाव समाप्त कर देंगे, साथ ही मंचन में बाधा उपस्थित करने वाले होंगे ।

नाटक में असम्भव दृश्य नहीं रखे जाते । इसीलिए भारतीय नाट्याचार्यों ने मृत्यु, यात्रा, भोजन तथा जंगली जानवरों--आदि के दृश्यों को नाटक में वर्ज्य माना । इन दृश्यों को मंच पर प्रदर्शित कर पाना सम्भव नहीं है । दृश्य विधान नाटक को रंगमंच पर मूर्तिता प्रदान करता है । यदि दृश्य विधान को खारिज सामर्थ्यवान नहीं होंगी तो नाटक का चित्र स्पष्ट नहीं होगा । इस भांति दृश्य-विधान असम्भव दृश्यों से रहित सरल तथा रंगमंच की सीमाओं के अन्तर्गत होना चाहिए, तभी वह उपयुक्त दृश्यविधान की संज्ञा से युक्त होगा । दृश्यविधान के लिए माना गया है कि प्रत्येक अंक में दृश्यों की संख्या कम होती जाय, साथ ही उनका आकार छोटा होता जाय । इसका सम्बन्ध दर्शकों की मनःस्थिति से है । दृश्य-विस्तार कहीं उनके मन में ऊब उत्पन्न न कर दे, इसलिये दृश्य क्रमशः छोटे होते जायें चाहिए । इस भांति दृश्यविधान की उपयुक्तता तथा रंगमंच के सम्बन्ध के बीच का महत्वपूर्ण कड़ी है ।

(ग) कुतूहल एवं जिज्ञासा

ये दोनों गुण नाटकीय सफलता के लिए आवश्यक हैं । कुतूहल यदि दर्शकों को नाट्यवस्तु में तत्परता से उन्मुख रखता है तो जिज्ञासा उन्हें नाटक के अन्त तक उत्प्रेरित बनाये रखती है । नाटकीय वस्तु में इन दोनों गुणों की सृष्टि जितनी सफलता से की जायगी उतनी ही सफलता नाटक को अभिनेय बनाने में प्राप्त होगी । कुतूहल

तथा जिज्ञासा का भी पूर्वापर का सम्बन्ध है । किसी नाटकीय घटना अथवा पात्र की विशिष्ट स्थिति से कुतूहल उत्पन्न होता है तथा इस कुतूहल का परिणाम ज्ञात करने की उत्सुकता ही जिज्ञासा है । कुतूहल यदि चन्द्र है तो जिज्ञासा उसको कला है, जो सम्पूर्ण आकाश-मण्डल के मस्तक पर शोभित होती है तथा दर्शक जगत को सम्मोहित किये रहती है । जिस प्रकार चन्द्र तथा उसकी कला से श्याम रजनी चमक उठता है, उसी प्रकार कुतूहल तथा जिज्ञासा से नाट्यवस्तु में निखार आ जाता है । अतः नाट्यवस्तु में अभिनेय तत्त्व उभारने में इनका अधिक हाथ है । नाटक तो दृश्य काव्य है । उसे स्वरूप देने के लिए रंगमंच की जितनी आवश्यकता है, उतनी ही आवश्यकता कुतूहल एवं जिज्ञासा की है ।

(घ) गतिशीलता

अभिनेय नाटक की कथावस्तु गतिशील होती है । अवरुद्ध कथावस्तु नाटक के प्रदर्शन में बाधक सिद्ध होता है । नाटक में दृश्यविधान, पात्र सम्बन्ध, कथनोपकथन भाषा सभी तत्वों में गतिशीलता हो तभी नाटक सफल हो सकता है । दृश्य संख्या की दृष्टि से कम तथा आकार की दृष्टि से छोटे हैं । यदि दृश्य संयोजन का क्रम इस प्रकार नहीं होगा तो प्रस्तुतीकरण में बाधा उपस्थित होगी और नाटक की गतिशीलता रुक जायगी । गतिशीलता बनाये रखने के लिए सम्वादों में चरित्रौद्घाटन की क्षमता तथा कथावस्तु में विकास को सृष्टि शक्ति दोनों गुणों का होना आवश्यक है । नाटकीय कथावस्तु का विकास कुमुदिनी की भांति होता है, जो रात्रि में विकसित होकर प्रातःकाल सम्पुटित हो जाती है, परन्तु अपनी आभा सम्पूर्ण वायु मण्डल में छोड़ जाती है । दूसरे शब्दों में किसी जलवीचि की भांति ही नाटकीय कथावस्तु विस्तृत होती जाती है और किनारा प्राप्त करते ही समाप्त हो जाती है । यह विशेषता नाटकीय कथावस्तु में गतिशीलता आने पर

घर ही सम्भव हो सकती है ।

(६०) सुखान्त और दुखान्त

नाटकीय कथावस्तु का सुखान्त और दुखान्त होना उसके नेता के फलमौग के परिणाम पर आधारित होता है । नाटक में दर्शकों की सहानुभूति नायक के साथ रहती है । यदि नायक अनेक शारीरिक तथा मानसिक आघात सहते हुए अन्त में सुखी हो जाता है तो दर्शकों को भावनात्मक सन्तुष्टि प्राप्त होता है । इस प्रकार नाटक सहज ही सुखान्त हो जाता है । इसके विपरीत यदि नायक अन्त में पराजित होता है तो दर्शकों के मन में विद्वेग या ग्लानि उत्पन्न हो जाती है और इस प्रकार का नाटक दुखान्त होता है ।

भारतीय दर्शन में आदर्श की महत्ता है । जीवन में संघर्ष तथा दुःख स्वाभाविक रूप से आते हैं । मनुष्य को चाहे-अनचाहे परिस्थितियों के आघात सहन करने पड़ते हैं । भारतीय नेता परिस्थितियों के हर मोड़ पर सन्तुलित रहता है, वह अपना विवेक और धैर्य बनाये रखता है । उसके पास नैतिक बल के साथ ही सत्य का अवलम्ब रहता है । इन्हीं गुणों के सहारे वह अन्त में समस्त कठिनाइयों पर विजयी होता है । भारतीय चिन्तक वर्तमान की अपेक्षा भविष्य को अधिक समृद्ध देखना चाहता है । अतः जीवन के अवरोह में भी वह नायक की विजय की विभूति से अलंकृत करता है । इससे समाज की परम्पराएं आस्थावान और व्यवस्थित रहती हैं ।

पाश्चात्य चिन्तक यथार्थ का चित्रण ही साहित्य के लिए अपेक्षित मानते हैं । अतः वे जीवन की यथावत् ही नाट्य में वस्तु के रूप में ग्रहण करने के पक्ष में हैं । जीवन में अधिकतर मनुष्य दुःखी ही रहते हैं । यदि कोई सुखी दीखता भी है तो वह दुःख की विस्मृति का जीवन ही जीता है । अतः दुःखी जीवन का अन्त नाटक की दुःखान्त रूप में

प्रस्तुत करता है ।

‘सत्यहरिश्चन्द्र’ नाटक में राजा हरिश्चन्द्र सत्य को रक्षा के लिए अनेक कष्ट सहते हैं । वे स्वयं डोम के हाथ बिकते हैं तथा श्मशान पर जलाये जाने वाले मृतकों के परिवार वालों से मृतक का कफन कर के रूप में प्राप्त करते हैं । उनकी पत्नी शैव्या भी नाटक की चरम सीमा में अपने पुत्र रौहिताश्व को दाह-संस्कार हेतु श्मशान पर ले जाती है, जहाँ हरिश्चन्द्र सेवा कार्य रत है । दोनों एक-दूसरे को पहचानते हैं । हरिश्चन्द्र को हार्दिक वलेश होता है, पर वह कफन के अभाव में शैव्या को मृतक रौहिताश्व को जलाने को अनुमति नहीं देते । सत्य को यह कसौटी सम्भवतः संसार की सबसे बड़ी कसौटी है, जिसपर सामान्य मानव सरा उतर हो नहीं सकता । ऐसी स्थिति में भगवान विष्णु को प्रकट होना पड़ता है । वे हरिश्चन्द्र के सत्याचरण की प्रशंसा करते हुए उन्हें स्वर्गदरवाजे का शासन प्रदान करते हैं । इस घटना से भारतीय-हृदय आश्वस्त होता है । पाश्चात्य नाटककार इस नाटक का अन्त सम्भवतः हरिश्चन्द्र तथा शैव्या की उसी स्थल पर मृत्यु कराके करते अथवा हरिश्चन्द्र को सत्य से विचलित करके स्थिति में परिवर्तन कर देते ।

इस प्रकार भारतीय तथा पाश्चात्य नाटकों में आदर्श तथा यथार्थ के आधार पर सुखान्त और दुःखान्त का निर्धारण किया जाता है ।

आ- वातावरण

रंगमंच पर वातावरण है अभिप्राय उस काल-विशेष के अन्तः तथा वाह्य स्वरूप से है, जिसका चित्रण नाटक में किया जाता है । रंगमंच पर वातावरण का निर्माण करना इसलिए आवश्यक है कि रंगमंच पर ही नाटक की समस्त सम्यक्दना सुलभित होती है । डा० दशरथ जोषा

के शब्दों में--'रंगमंच नाट्य साहित्य का उपादान है । इसी की सहायता से नाटक अपने भावों को अभिव्यक्त करता है । इस प्रकार की भावाभिव्यक्ति की अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा अपनी एक विशिष्टता होती है । नाटकों के अतिरिक्त साहित्य की अन्य सभी विधाओं में भावचित्र को काल्पनिक नेत्रों के सम्मुख रखकर प्रमाता कृतिक का आस्वाद ले सकता है, किन्तु नाटक को मंचित देखते हुए प्रमाता के मन में भाव सत्वर सम्बोध हो उठता है और रसास्वाद सुलभ होता है ।' इस प्रकार स्पष्ट है कि रंगमंच पर ही नाटक का रूप प्रकट होता है । रंगमंच पर यदि नाटकीय वातावरण का आविर्भाव नहीं किया जायगा तो नाटक सफल नहीं हो सकता ।

सामाजिक, पौराणिक तथा ऐतिहासिक सभी प्रकार के नाटकों का अपना एक विशिष्ट काल है । काल के अतिरिक्त पात्र की स्थिति स्वभाव तथा शिक्षा-दीक्षा के आधार पर भी प्रत्येक नाटक का अपना विशिष्ट वातावरण होता है । काल के अनुसार वैश्वरूपा, माया तथा मंच सामग्री का उचित प्रयोग मंच पर अनुकूल वातावरण की सृष्टि करता है । इसी प्रकार पात्र के स्वभाव के अनुकूल भी इन्हीं उपर्युक्त वस्तुओं की समुचित व्यवस्था अनुकूल वातावरण के लिए आवश्यक है । नाटक में जिस काल का वातावरण चित्रित है, मंच पर उसका स्पष्टीकरण इस रूप में होना चाहिए कि दर्शक उसी वातावरण में निमग्न हो सकें । इस प्रकार नाटक में प्रभाव को उद्घाटित करने के लिए समुचित वातावरण की संरचना आवश्यक है ।

इ- पात्रों की योजना

रंगमंच पर उपस्थित किये जाने वाले नाटकों में पात्र-योजना एक विशिष्ट दृष्टि से की जाती है । कथावस्तु की प्रमुख सम्बेदना का निर्वाह करने के लिए जिन पात्रों का सृजन किया जाता है, वे नाटक के मुख्य पात्र समझे जाते हैं । उन्हीं के द्वारा कथा की प्रमुख धारा बहती होती है और उनकी सहायता से ही कथावस्तु की प्रमुख सम्बेदना की पूर्ति

१- डा० बलराम जोषा : 'नाट्य समीक्षा', पृष्ठ ११७

होती है। ऐसे पात्रों का रंगमंचीय नाटक में विशेष स्थान है। इसके अतिरिक्त जो कथावस्तु के सहायक सूत्र होते हैं, उनके लिए पात्रों की योजना इस दृष्टि से की जाती है कि वे प्रमुख पात्रों की गति में योग दे सकें अथवा जो प्रसंग कथावस्तु में सूचित किए गए हैं, उनकी पूर्ति करने में सहायक हो सकें।

यह भी सम्भव हो सकता है कि प्रमुख पात्रों के अतिरिक्त जो गौण पात्र हैं, वे कथावस्तु की योजना में बाधक हों। ऐसे पात्रों में जो महत्वपूर्ण पात्र होता है, वह या तो प्रतिनायक होता है या दुष्ट पात्र विलन। पश्चिम के नाटकों में संघर्ष उत्पन्न करने के लिए 'विलन' की कल्पना की जाती है। इस स्थान पर यह दृष्टव्य है कि विरोधी पात्रों के द्वारा भी कथावस्तु में प्रगति सम्भव हो जाती है, क्योंकि कार्य को अवरुद्धता प्रगति का एक नवीन मार्ग खोजती है। जिस प्रकार शिला से टकराने पर जल अपने प्रवाह के लिए दूसरा मार्ग निर्धारित कर लेता है, उसी भांति विरोधी पात्रों की योजना कथावस्तु में जहां अवरुद्धता उपस्थित करती है, वहां कुतूहल एवं जिज्ञासा को भी स्थान देती है। यही कारण है कि नाटकों की पात्र-योजना अपने विकास में इस प्रकार की विविधता उत्पन्न करती है कि उससे नाटक के विकास में मनोरंजन, कुतूहल एवं जिज्ञासा का समावेश सम्भव हो जाता है। यहां यह भी विचार कर लेना चाहिए कि भारतीय नाट्यशास्त्र में जहां पात्र-योजना प्रतीकों के रूप में उपस्थित की जाती है, वहां पश्चिमी नाटकों में पात्रों के व्यक्तित्व पर अधिक ध्यान देकर उनके मनोविज्ञान का विश्लेषण किया जाता है। अर्थात् उनकी स्पष्ट ईकाई निर्धारित की जाती है। इस प्रकार नाटकों में पात्र-नियोजन एक विशेष उच्चदायित्व का कार्य है। जहां प्रमुख संवेदना को वहन करने वाले सूत्रों का विभाजन पात्रों की दृष्टि में रखकर किया

जाता है ।

(क) मनोविज्ञान

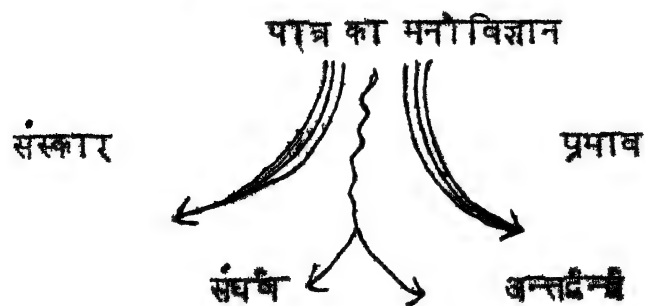
मनोविज्ञान का सम्बन्ध रंगमंच में पात्रों के चरित्र-चित्रण से है । चरित्र-चित्रण व्यवितत्व से सम्बद्ध होता है तथा व्यवितत्व मनोविज्ञान पर आधारित रहता है । इस सम्बन्ध में डा० रामकुमार वर्मा ने मनोविज्ञान के विश्लेषण पर गहराई से विचार किया है । यह इतना पूर्ण है कि मैं उसे यथावत् उद्धृत करने का लौम संवरण नहीं कर सकता ।

--* पहला पक्ष व्यवितत्व के संस्कारों से सम्बन्ध रखता है, जो उसके स्वभाव का निर्माण करते हैं । ये संस्कार उसने अपने वंश से उत्तरदायित्व के रूप में प्राप्त किये हैं, जो उसके रक्त में है । ये बड़ी कठिनाई से बदलते हैं । वैभव और विपत्ति में भी ये व्यक्ति का साथ नहीं छोड़ते और अनायास ही उसके मुख से निकल पड़ते हैं । स्क बनिये का लड़का जिस आसानी से स्क दुकान चला सकता है, उस आसानी से स्क ब्राह्मण या कायस्थ का लड़का नहीं । चरित्र-चित्रण में संस्कारों की यही दृष्टि व्यवितत्व का वास्तविक चित्रण कर सकती है । 'अज्ञातशत्रु' नाटक में श्री जयशंकर प्रसाद ने पात्र के संस्कारों पर बड़ी गहरी दृष्टि रखी है । मागन्धी दरिद्र कन्या है, अतः राजमहिषी होने पर भी उसकी दुःखता नहीं गयी और वह काशी में जाकर वार-विलासिनी बनी । + + + इस प्रकार संस्कार मरुदण्ड बनकर पात्र को अपनी स्थिति में स्वाभाविकता प्रदान करता है । मनोविज्ञान का दूसरा पक्ष परिस्थितियों के प्रभाव से सम्बन्ध रखता है । पात्र के संस्कारों पर जब परिस्थितियों का प्रभाव पड़ता है तो वे अपना विकास करने लगते हैं । यदि प्रभाव संस्कार के अनुकूल होता है तो पात्र उचित या अनुचित दिशा में सरलता से विकास करने लगता है । यदि यह प्रभाव संस्कार के प्रतिकूल पड़ता है तो पात्र में अन्तर्द्वन्द्व या मानसिक संघर्ष उत्पन्न हो जाता है । इससे पात्र के मनोविज्ञान के भीतर का स्क-स्क पार्श्व कलकने लगता है ।*

इस प्रकार नाटक के पात्र का मनोविज्ञान इतना मुखर होना चाहिए कि कार्य ही उसकी दिशा बन जाय । रंगमंच पर अभिनेता पात्र के मनोविज्ञान में पूरी तरह डूबता है । उसे वह अपना अभिनय नाटकीय पात्र के मनोविज्ञान के आधार पर निर्विन्द रूप से करना चाहिए । अभिनेता अपना व्यक्तित्व नाटकीय पात्र के मनोविज्ञान के साथ जितनी सफलता से सम्बद्ध कर लेगा , उतनी ही प्रमविष्णुता के साथ वह अभिनय प्रस्तुत करने में सफल हो सकेगा । पात्र-मनोविज्ञान की परख नाटककार तथा सूत्रधार दोनों के लिए परम आवश्यक है ।

(ख) संघर्ष एवं अन्तर्द्वन्द्व

संघर्ष एवं अन्तर्द्वन्द्व पात्र में मनोवैज्ञानिक गतिरौघ के कारण उत्पन्न होता है । जब दो विरोधी संस्कारों के पात्र एक साथ आ जाते हैं, तो संघर्ष की स्थिति उत्पन्न हो जाती है । जन्मजात एवं पारिवारिक संस्कारों के अतिरिक्त पात्र पर बाह्य परिस्थितियों का भी प्रभाव पड़ता है । इस प्रकार एक ही पात्र दो विविध भावधारार्जों में बहने वाला बन जाता है । ऐसी परिस्थिति में पात्र कभी किसी प्रतिकूल परिस्थिति में उलझ जाता है तो निर्णायक बुद्धि के अभाव में उसमें अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न हो जाती है । यदि संस्कार तथा प्रभाव विपरीत दिशा में चलते हैं तो सम्पूर्ण जीवन संघर्ष-स्थल बन जाता है । इसका रैखा-चित्र डा० रामकुमार वर्मा ने इस प्रकार दिया है ।



इस प्रकार संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व पात्रों के संस्कारों तथा प्रभावों का प्रतिफल है और इस प्रकार पात्र का जीवन-रेखा-क्रम सम अथवा विषम परिस्थितियों में चलता है। इसी को डा० वर्मा इस प्रकार स्पष्ट करते हैं--'जब संस्कार और प्रभाव विपरीत दिशा में चलते हैं तो बाहरी जगत में संघर्ष और अन्तर्जगत में द्वन्द्व उत्पन्न होता है। वह क्रान्ति करता हुआ किसी निश्चित उद्देश्य पर आत्म बलिदान भी कर सकता है। स्कन्द गुप्त आरम्भ से ही गुप्त साम्राज्य का सैनिक राजकुमार था, किन्तु देश की परिस्थितियों ने उसे प्रकृति का अनुचर और नियति का दास बना दिया। अन्त में देवीना की अस्वीकृति से उसने जीवन भर कौमाक्षि वृत्त ही धारण किया। अन्तर्द्वन्द्व से आक्रान्त ऐसा पात्र गतिशील (?) कहा जावेगा।'

नाटक की कथावस्तु में नाटकीयता लाने में स्व पात्र के चरित्र-चित्रण में संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व का विशेष महत्व है।

ई - सम्वाद

रंगमंच के नाटकों में संवाद संक्षिप्त और व्यंजनापूर्ण होने चाहिए। कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक प्रभावशाली विचार हों, जिनसे पात्र का चरित्र साकार हो सके। संवाद को स्वाभाविक होना आवश्यक है। रंगमंच पर संवादों की स्वाभाविकता की मांग के कारण ही, संवादों में से पद्य का प्रयोग समाप्त हुआ, साथ ही 'स्वगत' का बहिष्कार कर दिया गया। नाटक के आकाश-माणित जनान्तिक तथा अपवारित भी स्वाभाविकता के आग्रह से अस्वीकृत कर दिए गए।

संवाद में भावनीयता तथा मनोरंजन भी अपेक्षित है। संवादों का विकास मनोविज्ञान के समानान्तर ही। मनोवैज्ञानिक संवाद एक-दूसरे से सम्बद्ध रहते हैं तथा स्वाभाविक होने के कथावस्तु के विकास में

१ डा० रामकुमार वर्मा : इतिहास के स्वर, मुम्बई, पृ० ४।

सहायक होते हैं । अभिनय संवादों में गतिशीलता अपेक्षित है । यह गति नदी की लहरों की भांति हो जो क्रम से क्रम चलकर प्रवाह का संकेत दे सके ।

मंच पर लम्बे संवादों की योजना अभिनेता के लिए सुग्राह्य नहीं होती । वे नाटक के तीर के समान रहें जो देखने में छोटे हों पर प्रभाव में 'गम्भोर' । संक्षिप्त संवादों का प्रयोग अभिनेता प्रभावपूर्ण ढंग से कर सकता है, जिसमें उसकी भाव-महिमा तथा मुद्रा का सहयोग होता है ।

(ख) अभिनय-मुद्रा-गति

नाटक में कायिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्त्विक चार प्रकार का अभिनय प्रयुक्त होता है । कायिक अभिनय द्वारा अभिनेता आंगिक सक्रियता रंगमंच पर बनाये रखता है । वाचिक अभिनय में पात्र संवादों का अर्थबोधक रूप में अधिक स्पष्ट करता है । आहार्य अभिनय उचित रूप सज्जा से सम्बन्ध रखता है तथा सात्त्विक अभिनय का सम्बन्ध सूक्ष्म मूख-वैष्टाव्यों से है । अतः अभिनय द्वारा ही संवाद योजना समुचित रूप ग्रहण कर पाती है ।

मुद्रा से अभिप्राय मुख एवं अंग मुद्राओं से है, रंगमंच पर पात्र अपनी स्थिति तथा भावामिव्यक्ति के लिए प्रस्तुत करता है । गर्मी में पसीने से त्रस्त, शीत में अंग-संकौच, वषाई में उत्साह भाव अभिनेता इस प्रकार अपनी मुद्राकृति से स्पष्ट करता है कि दर्शक वस्तुस्थिति समझ में समर्थ हो जाता है । संवाद के सन्दर्भ में गति से अभिप्राय स्वाभाविक अभिनय तथा प्रभावपूर्ण वाक्यों से है जो पात्र के चरित्र की रैखाओं को स्पष्ट करते हुए नाटक की कथावस्तु का उद्घाटन करने में समर्थ होते हैं । संवादों के सन्दर्भ में विनोद, व्यंग्य, हास्य तथा अभिरंजना पर भी विचार रखा जाता है ।

(ख) विनोद, व्यंग्य, हास्य, अति रंजना

ये सभी हास्य के रूप हैं मले ही इनमें कुछ अन्तर हो । रंगमंच के विभिन्न आयामों में इनका विशेष महत्व है । हिन्दी नाटकों में हास्य की बहुत कम स्थितियाँ प्राप्त होती हैं । संस्कृत नाटकों में हास्य की अवतारणा के लिए विद्वषक की स्थिति थी । वह हास्य की उत्पत्ति स्थूल उपकरणों द्वारा करता था । उसके आचरण से कथावस्तु का शायद ही विकास होता हो । भारतेन्दु काल में अंग्रेजी शासन के खौखलेपन पर तथा अन्य सामाजिक कुरीतियों पर व्यंग्य नाटक लिखे गये । द्विवेदी युग में जी०वा० श्रीवास्तव ने प्रोचलिया के हास्य नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया । कुछ नाटक इस भावधारा के अन्तर्गत कुछ नाटक मौलिक रूप से भी लिखे गये । आज का जीवन संघर्षमय है । नाटकों में कुंठा, मय तथा त्रास चित्रित किये जाते हैं । ऐसी विरोधी स्थिति में भी कभी-कभी हास्य गहन संक्रांत के मैदानों के बीच चमक जाता है । आचार्य भरत ने हास्य के दो भेद-- १- आत्मस्य, २- परस्य किये हैं । जब पात्र स्वयं हँसता है तो आत्मस्य और जब दूसरों को हँसाता है तो परस्य होता है । इसकी व्याख्या पण्डितराज जगन्नाथ ने दूसरे ढंग से प्रस्तुत की है । उनके अनुसार हास्य के विभाव को देखते हैं जो हास्य उत्पन्न होता है, उसे आत्मस्य तथा और अन्य को हँसता हुआ देखकर जो हास्य उत्पन्न होता है उसे परस्य कहते हैं । प्रभाव की दृष्टि से हास्य उच्च, मध्यम तथा अधम तीन प्रकार का होता है । इनकी भी स्मित, हसित, विहसित, अवहसित, अपहसित तथा अतिहसित छः मार्गों में विभक्त किया गया है । इन छः मार्गों को भी आत्मस्य तथा परस्य दो-दो मार्गों में बाँट कर बाइस मार्गों से स्पष्ट किया गया है ।

स्मित शब्द रहित मन्द मुस्कान को कहते हैं-हसित में मुस्कान के साथ दन्तकीर्ण होते हैं, विहसित में दन्त कीर्ण के साथ मधुर

शब्द भी होता है, अवहसित में सरस्वर मधुर शब्द के साथ शरीर संचालन होता है, अपहसित में शरीर संचालन के साथ हर्षाश्रु निकलते हैं तथा अतिहसित में हर्षाश्रु के साथ ताली तथा अट्टहास भी होता है ।
डा० रामकुमार वर्मा ने हास्य के दस भेद किये हैं --

हास्य	-- सहज --	विनोद
		अट्टहास
	+-- दृष्टि विकार --	अतिरंजना
		विद्वेष
	-- भाव विकार --	परिहास
		उपहास
	-- ध्वनि विकार --	<u>व्याजोक्ति</u>
		वक्रोक्ति
	---- बुद्धि विकार --	व्यंग्य
		विकृति

उन्होंने उनकी व्याख्या भी प्रस्तुत की है । डा० वर्मा ने इन सभी के भेदों पर अनेक स्कांकी लिखे हैं । 'रिमफिम' स्कांकी संग्रह में उन्होंने इसकी तालिका प्रस्तुत की है कि उनका कौन सा नाटक हास्य की किस कौटि में आता है ।

इस प्रकार रंगमंच पर हास्य का महत्व स्पष्ट हो जाता है । हास्य का प्रयोग कथावस्तु से सम्बद्ध होकर ही रहे, अन्यथा वह कथावस्तु में झिझिलता उत्पन्न करने वाला होगा । भाषा पर विचार करना भी आवश्यक है ।

उ- भाषा - शैली

(क) पात्रानुकूल भाषा

नाटकों की भाषा के सम्बन्ध में दो मत हैं-- एक मतानुसार भाषा एक सी रहे, जिसके द्वारा कथावस्तु की सम्पूर्ण संवेदना एक रूप में सासनी दर्शकों के पास पहुँचायी जा सके । इस मान्यता के अनुसार विदेशी पात्र भी एक-सी ही भाषा प्रयुक्त करेंगे । श्री जयशंकर प्रसाद के नाटकों में इसी मान्यता के आधार पर एक सी ही भाषा सभी पात्रों द्वारा प्रयुक्त हुई है । दूसरा मत यह है कि संवादों की भाषा पात्रों के व्यक्तित्व की स्वाभाविकता के अनुरूप होनी चाहिए । प्रत्येक व्यक्ति अपनी एक विशिष्ट शैली में बात करता है । इस विशिष्टता का प्रयोग रंगमंच पर भी किया जाना चाहिए । इससे नाटक में रस का उद्भेद होता है तथा कुतूहल का बल मिलता है । विदेशी पात्र की भाषा शैली अपनी विशेषता लिये होगी । इसी प्रकार सामान्य पात्र की भाषा सरल तथा गम्भीर पात्र की भाषा गम्भीर होगी । यह दूसरा ही मत नाटकीय दृष्टि से अधिक स्वाभाविक है । पात्रानुकूल भाषा ही अभिनय नाटकों के लिए अपेक्षित है । भाषा का पहला रूप नाटक में अभिनय की दृष्टि से अस्वाभाविकता की सृष्टि करता है ।

उपर्युक्त सभी दृष्टियों से नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है । इस बृहत् सन्दर्भ में डा० रामकुमार वर्मा ने लिखा है --
 "यह कहने की आवश्यकता नहीं है कि नाटक साहित्य का सगुण रूप है । जिसप्रकार निराकार ब्रह्म अपने वैभव का अभिज्ञान अवतार के माध्यम से भक्त को कराता है, उसी प्रकार साहित्य का सौन्दर्य रंगमंच पर अवतरित होकर नाटक के रूप में प्रकट होता है ।"

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'विजय पर्व', पृ० १२

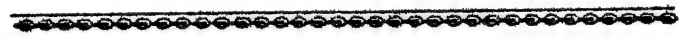
नाटक को रंगमंच से अलग करके उसपर विचार करना असंगत है । रंगमंच से ही वह उत्पन्न हुआ है और वहीं उसे पूर्ण अभिव्यक्ति मिलनी चाहिए । सभी श्रेष्ठ नाटकों की रचना अपने समय की रंगशालाओं में समकालीन दर्शकों के सम्मुख अभिनेताओं द्वारा प्रस्तुत करने के लिए ही की गयी है थी । महान लेखकों के सभी नाटक अभिनय के लिए ही लिखे गये हैं । वे प्रमुख रूप से रंगमंच के लिए तैयार किये गये हैं ।

कहना न होगा कि प्राण और शरीर की मांति नाटक और रंगमंच का संयुक्त रूप ही इन दोनों का सम्बन्ध स्पष्ट कर सकता है । ऐसी स्थिति में रंगमंच का विस्तार नाटक से सानुपातिक रूप से ही हो और नाटक में ऐसी घटनाओं का ही उल्लेख हो जो रंगमंच पर व्यवस्थित रूप से उपस्थित की जा सकें । नाटक में जितना अधिक दृश्य माग होगा उतना ही वह सफल होगा । सूच्य के आधार पर जो नाटक रंगमंच पर अभिनीत होते हैं वे अपने दृश्य-विधान में अपूर्ण रहते हैं । यह सम्भव है कि नाटक के दृश्यों का संकेत व्यंजना के आधार पर हो । पर सूच्य और व्यंजना में अन्तर है । व्यंजना से नाटकीय कथावस्तु निररती है तथा सूच्य से अपूर्ण अंशों की पूर्ति की जाती है । अतः रंगमंच पर दृश्य-विधान यदि अपने पूर्णरूप में व्यंजना के साथ स्पष्ट होगा तो रंगमंच की प्रभावोत्पादकता बढ़ सकती है ।

मंचविधान से नाटक की संयोजना वास्तव में किसी भी देश की सर्वोत्तम कला मानी जा सकती है ।

अध्याय -- ४

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९२०-१९३०ई०)



- १- पारसी रंगमंचीय नाटक
- २- लोक नाटक
- ३- साहित्यिक नाटक

अध्याय --४

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१६२०-१६३०ई०)

हिन्दी नाट्य साहित्य के अन्तर्गत यह काल पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी के समय में आता है । इस युग में हिन्दी नाटकों की परम्परा में कोई नया अध्याय नहीं जोड़ा गया । मारतेन्दु काल से चली आ रही नाट्य-परम्परा ही क्षीण रूप से विकास पाती रही । इस काल में संस्कृत-बंगला तथा अंग्रेजी से अनेक नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया गया । ये नाटक यद्यपि अभिनेय थे, तथापि इनका मंचन नहीं के बराबर हुआ । हमका श्रेय इसी में है कि बावजूद के हिन्दी नाटकों पर इनके शिल्प का प्रभाव परिलक्षित होता है । इस काल में मौलिक रूप से जिन हिन्दी नाटकों की रचना की गयी वे तीन रूपों में प्राप्त होते हैं :-

१- पारसी रंगमंचीय नाटक ।

२- लोक नाटक ।

३- साहित्यिक नाटक ।

इन्हीं तीनों प्रकार के नाटकों का रंगमंच की दृष्टि से अध्ययन करना आवश्यक है । सर्वप्रथम पारसी रंगमंचीय नाटकों पर विचार प्रस्तुत है

१- पारसी रंगमंचीय नाटक

यह एक विचारणीय विषय है कि इन्हीं नाटकों को रंगमंचीय नाटक क्यों कहा जाता है, जब कि सभी प्रकार के नाटक रंगमंच की अपेक्षा रखते हैं । हिन्दी के अनेक विद्वानों ने पारसी रंगमंच की

आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर लिखे गये नाटकों को रंगमंचीय नाटक के नाम से पुकारा । यद्यपि दूसरे प्रकार के स्वतन्त्र रूप से लिखे गये नाटकों को भी अरंगमंचीय नहीं कहा जा सकता । रंगमंचीय नाटक एक विशेष विधा के नाटक हैं । इस समय पाठ्य-नाटक भी लिखे जाते थे, किन्तु जो नाटक खेलने के लिए ही लिखे गये ~~थे~~ अथवा पारसी रंगमंच के लिए लिखे गये, उन्हें रंगमंचीय नाटक कहा गया । डा० देवर्षि सनाढ्य के शब्दों में -- "इस प्रकार के नाटक रंगमंच के लिए हैं । यह स्वीकार करते हुए भी केवल रंगमंच के उपयोग को ध्यान में रखकर लिखे गये नाटकों को रंगमंचीय विशेषण देना पड़ा और शेष को अरंगमंचीय न कहकर भी इस विशेषण से युक्त नहीं किया गया, क्योंकि यह ऐसे नाटक लिखे गये, जिनमें रंगमंचीय गुण न थे ।"

अतः रंगमंचीय विशेषण रुढ़िगत अर्थ में प्रयुक्त होता है । यह एक विशेष कला, विशेष गुणों से युक्त नाटक हैं, जिनका युग बीत चुका है ।

रंगमंचीय नाटकों की शिल्पगत विशेषताएं

ये नाटक साहित्यिक स्तर से बहुत गिरे हुए होते थे । इनमें मनोरंजन भी बहुत निम्नकोटि का होता था । इनके भाव सामान्य तथा भाषा सरल है । सम्वाद पद्यमय शैली में प्रश्नोत्तर रूप में रहते हैं । कथन अस्वामाविक रहते हैं, जिनमें घरती तथा आसमान के कुलाबे मिलाये जाते हैं । इनके कथनों को सुनकर हृदय चमत्कृत हो उठता है । इन नाटकों में 'असंभव' को विशेष महत्त्व प्रदान किया गया है । यह 'असंभव' इस रूप में है 'मरु प्रह्लाद' नाटक में हिरण्यकश्यप के सिर का ताज गायब होकर प्रह्लाद के सिर पर आ जाता है अथवा हिरण्यकश्यप की तलवार टूट जाती है और उसका दूसरा भाग वैकुण्ठ में भगवान् विष्णु के हाथ में बिताई देता है ।

की मीढ़ है । विरोधी स्वभाव वाले दो अचल दृश्यों को भी इनमें रखा जा सकता है । सभी प्रकार के नाटकों के लिए एक ही रंगमंच सजाया जाता है । देश-काल तथा पात्र की निर्जा विशेषताओं का चित्रण इन नाटकों में नहीं रहता । प्रत्येक पारसी कम्पनी अपना दैनिकी लेखक रखती थी, जिससे अपनी सुविधायुक्त नाटक लिखाती थी, जिससे घनोपाजन अधिक हो सके । इसीलिए इन नाटकों में 'सीन सीनरी' के साथ चमत्कारिक दृश्यांकन और कुतूहल पूर्ण कथानक की योजना रहती थी । ये नाटक सस्ते, कामुक तथा बाजारू थे । उनमें कोई सुरुचि तथा उच्च भावना नहीं थी । आगे चलकर आगाहत्र कश्मीरी तथा पं० राधेश्याम कथावाचक ने कुछ उत्कृष्ट नाटक लिखे । इनके अतिरिक्त पं० नारायण प्रसाद 'बैलाब', कृष्ण चन्द्र जेबा, तुलसीदास शंदा तथा हरिकृष्ण जोहर के नाम भी उल्लेखनीय हैं । हिन्दी के नाटक जिन्हें कहा जा सकता है वे आगाहत्र कश्मीरी तथा पं० राधेश्याम कथावाचक के ही हैं । अतः यही यहाँ अध्ययन के विषय हैं । इससे पहले कि इन दोनों लेखकों के उत्कृष्ट नाटकों का अध्ययन किया जाय पारसी रंगमंच की व्यवस्था पर मो एक दृष्टि डालना आवश्यक है :

मंच सज्जा

पारसियों के पास स्थायी तथा परिग्रामक दोनों प्रकार के मंच थे । कलकत्ता व तथा बम्बई जैसे बड़े शहरों में इनके स्थायी मंच थे तो मैलों तथा अन्य विशिष्ट स्थानों पर परिग्रामक मंच सजाये जाते थे । पारसी नाटकों का दृश्यविधान लगभग एक-सा रहता था । प्रत्येक नाटक में तीन अंक तथा प्रत्येक अंक में सात से नौ तक दृश्य होते थे । ये दृश्य घर, जंगल, मार्ग, महल, तीर्थस्थान, राजमहल तथा किसी मन्दिर के होते थे । ये दृश्य दृश्य-पटों पर ही प्रदर्शित किये जाते थे । दृश्य-पटों की व्यवस्था कम्पनी स्वयं करती थी । इस प्रकार पारसी रंगमंच की सज्जा तख्त, बांस, बल्ली तथा दृश्य-पटों के सम्मिलित प्रयास का परिणाम थी ।

स्थायी मंच

बड़े-बड़े शहरों में ये मंच होते थे, जो चारों ओर से बन्द रहते थे । इनके दृश्य-पट तथा अन्य मंच सामग्री परिभ्रामक मंच की अपेक्षा अच्छी रहती थी । इनमें दर्शकों के बैठने की सुविधा का ध्यान रखा जाता था तथा ध्वनि, प्रकाश और रूपसज्जा की अच्छी व्यवस्था होती थी । इनका रंगमंच विशाल होता था, जिसपर फिल्मी मंच की भांति सभी प्रकार की स्थितियाँ चमत्कार रूप में प्रदर्शित की जानी संभव थीं ।

परिभ्रामक मंच

यह रंगमंच किसी बड़े चबूतरों पर तख्त बिछाकर बलियों के सहारे बनाया जाता था । यह खुला हुआ और कनातों से घिरा हुआ दोनों रूप में मिलता है । सुविधापूर्ण दो-चार दृश्यपटों के सहारे ही मंचन होता था । कुर्सी अथवा चारपाई ही मंच सामग्री होती थी । दर्शकों के लिए बड़ी-बड़ी दरियाँ बिछायी जाती थीं अथवा वे अपने बैठने का प्रबन्ध स्वयं करते थे । प्रकाश के लिए गैस लालटेनों का प्रबन्ध होता था ।

नक्कारा, ढोलक और हारमोनियम इस रंगमंच के आवश्यक वाद्य थे । बीच में किसी राजा या रईस की कल्पना करके नृत्य भी उपस्थित किया जाता था । इस प्रकार पारसी रंगमंच स्थानों के अनुसार विशिष्टता रखता है ।

आगाहत्र कश्मीरी

ये एक अच्छे नाटककार ही नहीं, सफल अभिनेता भी थे । उनके नाटकों में 'सहीदेनाज', 'मीठीहुरी', 'स्वाबेहस्ती', 'ठण्डी आग', 'हुमनूरत बला', 'सुरकी हुर', 'अणकुमार' तथा 'बांस का नशा' अधिक सफल हैं । आगाहत्र कश्मीरी ने अपने नाटकों में उर्दू की गज़लों के साथ-साथ हिन्दी

गीतों को भी रखा । इनके नाटकों में अधिकतर उर्दू शैली का प्रयोग है ।

नारायण प्रसाद 'बैताब'

पं० नारायण प्रसाद ने ~~पत्नी प्रताप~~ नाटक की रचना की । इस नाटक में प्रारम्भ में नट-नटी को रखा गया है । अंक तथा दृश्यों के स्थान पर इस नाटक में प्रवेश रस गये हैं । नाटक में तीन प्रवेश हैं । इनमें मकान, स्वर्ग, आश्रम, जंगल, सुलीधर, बगीचा, कैलाश पर्वत तथा इन्द्रासन आदि के उपप्रवेश हैं ।

कथावस्तु को पाँच छः घण्टे तक अभिनीत करने के लिए नाटक में नृत्य तथा हास्य-व्यंग्य के प्रसंग रस गये हैं । हास्य की अवतारणा में मुख्य कथानक डूब जाता है । अत्रिक्लिष की पत्नी असुहृया ने रैवा को स्वर्ग भेज दिया तो त्रिदेव पत्नियाँ अप्सन्न हो गयीं तथा असुहृया को नीचा दिखाने का उपक्रम करने लगीं । अन्त में उन्हीं को नीचा देखना पड़ा । इस कथानक में अस्म्बद्ध उपकथानक जोड़े गये हैं, जिनसे नाटक में शिथिलता आ गयी है ।

इस नाटक के सम्वाद अधिक अभिनेय हैं ।

मृदंग -- ठैरी मुझे पैशगी बहसान करने दो ।

क -- यह क्या करता है कम्बरस्त ।

मृदंग -- मुख बहुत लगी है ।

क -- तो मुख का मशाल नटी के करों में मौजूद है ।

बैताब की भाषा सरल तथा मिश्रित है । उर्दू तथा फारसी के शब्दों का प्रचुर प्रयोग है ।

पं० राधेश्याम कथावाचक

इनके अनेक नाटक बहुत प्रसिद्ध हुए । इनकी लोकप्रियता का प्रधान कारण यह है कि इनमें सस्ते बाजारु वातावरण की अपेक्षा भारतीय वातावरण को परस्पर की दृष्टि की गयी है । इनके 'वीर अभिनय'

‘श्रवणकुमार’ आदि नाटक ऐसे हैं । इन नाटकों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :

‘वीर अभिमन्यु’ नाटक

दृश्यविधान -- इस नाटक का कथानक महामारत की कथा से लिया गया है । इसके प्रथम दृश्य में अर्जुन रथासीन हैं, जिसे कृष्ण चला रहे हैं । दूसरे, तीसरे तथा चौथे दृश्य क्रमशः कौरवों, पाण्डवों के शिविरों तथा युद्धस्थल में खुलते हैं । दृश्य एक ही सजा रहता है, उसमें पाण्डवों के आने पर पाण्डवों का शिविर तथा कौरवों के आने पर कौरवों का शिविर माना जाता है । यही दृश्य युद्ध स्थल की भी अनुप्राति देता है । दृश्य में अभिनेता परिवर्तित होते हैं, शर्म सामग्री नहीं । दृश्यान्त में आगामी दृश्य की सूचना दे दी जाती है तथा सम्वादों द्वारा इच्छित दृश्य की पूर्ति कर ली जाती है । इसी पद्धति के आधार पर युद्धस्थल से लेकर जनाने डेरे तथा विदूषक के गृह के दृश्य भी इंगित कराये जाते हैं ।

दूसरे अंक में मार्ग उत्तरा के शयनकक्ष, पाण्डवों का डेरा श्रीकृष्ण का डेरा, कैलाश, जंगल, श्मशान तथा युद्धस्थल के दृश्य हैं । इन सभी दृश्यों की प्रकृति किंचित् अन्तराल के उपरान्त एक ही स्थल पर एक ही पद पर की जाती है । सुविधापूर्वक प्रतीक तथा यथार्थ रूप से दृश्य सजाये जाते हैं । तीसरे अंक के दृश्य भी इसी प्रकार हैं । अन्त में राजा परीक्षित के राज्याभिषेक का एक विशेष दृश्य रखा गया है । इसको सजाने में भी विशेष कठिनाई नहीं होगी - कुछ चौकियों तथा आसन्निकर्षों से कार्य चला लिया जायगा । इस प्रकार इन नाटकों की दृश्य सज्जा सुविधापूर्वक प्राप्य सामग्री द्वारा निर्मित की जाती थी । स्थिति-परिवर्तन मान्यता के आधार पर ही है ।

वस्तु संगठन

पौराणिक कथारं भारतीय जन-मानस के लिए सुपरिचित कथारं हैं । इन कथाओं और रंगमंचीय नाटकों का ढांचा इस प्रकार सड़ा करना पड़ता था कि पांच या छः घण्टे तक दर्शक बिना ऊबे रात्रि में बैठे रह सकें, साथ ही यथेष्ट मनोरंजन भी हो सके । बहुधा इन नाटकों में संकलनत्रय पर ध्यान नहीं दिया जाता । स्थान स्वयं पर अवश्य इन लोगों की दृष्टि रहती है । 'वीर अम्मिन्यु' नाटक में चक्रव्यूह संरचना से लेकर जयद्रथ वध तक की कथा समेटकर नाटककार ने समय की शक्ता पर भी ध्यान दिया, पर परीक्षित राज्याभिषेक की कथा को सम्मिलित कर उसने कथावस्तु के संगठन में एक लम्बी क्लॉग मारी है रंगमंचीय नाटकों के दर्शक इस अन्तराल को बहुत आसानी से लांघ जाते हैं । वे हास्य प्रसंगों में इतने डूबे रहते हैं कि उन्हें कथावस्तु के क्लिष्टराव का ध्यान ही नहीं रहता ।

'वीरअम्मिन्यु' नाटक में संस्कृत नाटकों की विद्वषक पद्धति का प्रयोग भी किया गया है । अम्मिन्यु जितना वीर है, राजबहादुर एक काल्पनिक यात्र उतना ही डरपोक तथा डींग हांकने वाला है । वीर अम्मिन्यु से अधिक उसी की मंच-उपस्थिति दर्शक चाहते हैं । इस नाटक में राजबहादुर तथा उसकी पत्नीसुन्दरी को लेकर अनेक हास्यपूर्ण सृष्टियाँ की गयी हैं । गांव में राजाबहादुर अम्मिन्यु की मूर्ति ही प्रसिद्ध चरित्र बन गया है । इस प्रकार रंगमंचीय नाटकों की कथावस्तु काल्पनिक प्रसंगों को भी मनोरंजनार्थ मुख्य कथानक के साथ जोड़कर चली थी । उसका दर्शकों का संगठन था कथावस्तु का नहीं ।

सम्वाद विधान

रंगमंचीय नाटकों का सम्वाद विधान चली भाषा में तुकान्त पद्धति पर लिखा जाता था । तुकान्त सम्वाद के अन्त में उसका

सार गैय पदावली में पढ़ा जाता था । 'वीर अभिमन्यु' नाटक का सम्वाद-विधान भी रंगमंचीय नाटकों के सम्वाद-विधान के आधार पर ही है ।

स्वगत-कथन सम्वाद विधान का ही स्क अंग है । यह स्क पात्र अकेले में भी बोलता है तथा अन्य पात्रों के साथ भी । स्कान्त में जो स्वगत-कथन स्क ही अभिनेता द्वारा होता है वह अपेक्षाकृत लम्बा होता है तथा उसमें हृदय का द्वन्द्व उभरता है । अन्य पात्रों अथवा परिस्थितियों से जो मतैक्य या मत-पार्थक्य रहता है, उसी का स्पष्टीकरण अभिनेता अपने इस कथन में करता है । दूसरे पात्रों के समक्ष बोला गया स्वगत-कथन अभिनेता यह मानकर कहता है कि पास के पात्र नहीं सुनते हैं । पुनः उनके द्वारा पूछे जाने पर वह पूर्ण कथन के स बदलकर कुछ बताता है और इस युक्ति पर दर्शकों का मनोरंजन हो जाता है । इस प्रकार रंगमंचीय नाटकों के सम्वाद अधिकतर मनोरंजन के आधार पर ही लिखे जाते हैं थे । उक्त विशेषताओं का प्रयोग नाटक 'वीर अभिमन्यु' में है ।

रंगसूचनारं एवं नाटकीयता

स्थूलता इन नाटकों की धन है । इनमें आंगिक तथा वाचिक दो ही प्रकार के अभिनय उभारे जाते हैं । संघर्ष और द्वन्द्व के अभाव में सात्त्विक अभिनय रंगमंचीय नाटकों में नहीं उभर पाता है । इसलिए आहार्य अभिनय इन नाटकों में शिथिलता होने के कारण अधिक महत्वपूर्ण नहीं हो पाता । हास्य अभिनेता एक प्रकार की असंगत वैशम्यता धारण करता है । वह अपनी वैशम्यता में किसी प्रकार का नियम नहीं मानता-दर्शकों को हँसाना ही उसका उद्देश्य रहता है ।

'वीर अभिमन्यु' नाटक में कुछ सूचनारं इस प्रकार हैं--

नकुल का बबराय हुए आना, तलवार निकाल कर, गर्बवती होने का सौल करती है टीका काढ़ती तथा हार पिन्हाती है । इसी प्रकार बुद्धिहीन हो जाना, सखियों का जाना, टूटे हुए रथ से कूब कर तथा चम्पा की

पीठ पर हाथ मार कर आदि ।

पात्र-विधान

‘वीर अभिमन्यु’ नाटक में नट, दरबारी राजा, सैनिक तथा देवताओं को लेकर कोई ५० पात्र हैं । इनमें चालीस पुरुष तथा दस स्त्री पात्र हैं । यह पात्र कथानक में संवेदना उभारने के लिए नहीं, बल्कि चमत्कार उभारने के लिए रखे गये हैं । साधु-सन्यासियों को पौलपट्टी तथा गांव के गायकों की सृष्टि में मुख्य कथानक से हटकर की जाती थी, जिसका अभिप्राय दर्शकों को प्रसन्न करना ही मात्र रहता था । राजाबहादुर खटपट, कर्मचन्द साधु तथा मुहल्लेवाले और गुस्ती इत्यादि की अवतारणा भी ‘वीर अभिमन्यु’ नाटक में इसी आधार पर की गयी है । ये सभी पात्र महामारत काल के नहीं हैं । कलात्मकता रंगमंचीय नाटकों के लिए अपेक्षित सर्व आवश्यक नहीं समझी गई । अतः ऊपर से जुड़ो हुई होने पर ये घटनाएं इन नाटकों के साथ सम्बद्ध कर दी गई हैं ।

‘वीर अभिमन्यु’ नाटक दर्शकों को बहुत भाया । इसमें वीर रस मुख्यरूप से वर्णित है । साथ ही हास्यरस के लिए पर्याप्त अवकाश प्राप्त है । अतः नाटक अपने प्रभाव में अधिक सफल रहा और सम्पूर्ण उच्चभारत में इसके असांख्य मंचन हुए ।

पण्डित राधेश्याम कथावाचक ने अन्य पौराणिक नाटक भी लिखे । सभी में वीर अभिमन्यु की भांति रंगमंचीय नाटकों की शिल्पगत विशेषताओं का उपयोग किया गया है । स्कन्द नाटकों का उदाहरण प्रस्तुत करना अपेक्षित है । इनके ‘श्रवण कुमार’ तथा ‘उषा अनिरुद्ध’ नाटक भी प्रसिद्ध हैं । ‘श्रवण कुमार’ नाटक का प्रारम्भ संस्कृत नाटकों की परिपाटी पर हुआ है । नट-नाट्टी प्रारम्भ में आते हैं तथा नाटक के अभिनय की सूचना देते हैं । अंकों तथा दृश्यों में बंटा हुआ यह नाटक भी अपने दृश्य-विधान का निर्देश रखता है^१ । प्रारम्भ में जिस प्रकार दृश्य का संकेत नाटककार ने दिया है ।

उसी प्रकार सम्पूर्ण दृश्यों का संकेत दिया गया है ।

वस्तु संगठन

‘श्रवणकुमार’ नाटक का वस्तुसंगठन शिथिल है ।

कथावस्तु अयोध्या, प्रयाग, काशी, बदरीनारायण तथा पुनः अयोध्या तक फैली है । श्रवणकुमार तथा उनकी पत्नी की सेवा तथा चारित्रिक विशेषताओं को उभारने के लिए नाटक में विरोधी स्वभाव वाले हास्य दृश्यों की अवतारणा भी की गयी है । चम्पक तथा जैली के प्रसंग इस नाटक में इसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए रखे गये हैं ।

‘उषा अनिरुद्ध’ नाटक का वस्तु संगठन भी अन्य नाटकों की ही भांति है । नट-नारी को नाटक के प्रारम्भ में नाटक की विशेषताओं के बताने के लिए इस नाटक में भी रखा गया है । तीन अंकों में विभाजित इस नाटक में भी अनेक दृश्य हैं । दृश्यों की अवतारणा स्वतन्त्ररूप से इस नाटक में की गयी है । तीन अंकों में लगभग सत्ताइस दृश्य हैं । यह सभी दृश्य रास्ता, छावनी, बाणासुर का दरबार, महन्त माधोदास का मंदिर तथा उषा का शयनगृह द्वारिकापुरी अनिरुद्ध का शयनकक्ष, उग्रसेन का दरबार, हरिमंदिर तथा कारागृह के हैं । इस नाटक का कथानक प्रेमास्थानक है । इस नाटक में वैष्णव तथा शैवों का आपसी विरोध अधिक उभरा है, मुख्य कथानक दब गया है । यदि मुख्य कथानक जिस प्रेम की आधार-भूमि पर चला था उसी पर विशुद्धरूप से विकसित होता तो यह एक महान् नाटक बन जाता, । मंदिर के पुजारियों, कैलों की मस्ती तथा धर्म की अज्ञानता का चित्रण इतना मुखर हो गया है कि मूल कथानक का महत्त्व कम हो गया है । चमत्कारिता इस नाटक का विशिष्ट गुण बन गया है ।

पात्र विधान

‘श्रवणकुमार’ नाटक में उन्नीस पुरुष तथा दस स्त्री पात्र हैं । नट नट्टी, द्वारपाल, दरबारी, चौकदार, ब्राह्मण, पुजारी, सन्यासी

यमझूत तथा दैवता आदि पात्र सम्मिलित किये गये हैं। सभी पात्र अपने-अपने स्थल पर स्वतन्त्र हैं। ये पात्र मुख्य कथावस्तु के विकास में भी सहायक नहीं होते। अपने विशिष्ट उद्देश्य की पूर्ति हेतु इनकी सृष्टि होती है तथा उसी विशिष्टता से वे सम्बद्ध हैं।

सम्वाद

साहित्यिक नाटकों में चुस्त, सुगठित, चरित्रोद्घाटक तथा कथावस्तु को विकसित करने वाले सम्वाद अपेक्षित हैं। रंगमंचीय नाटकों के सम्वाद बातचीत के अधिक निकट रहते हैं। यह सम्वाद य गेय पदावली में तुकान्त रहते हैं। यह सम्वाद कथासूत्र का उद्घाटन करते अवश्य हैं, पर नाटकीयता को नहीं उभारते। नारद तथा नर्तकियों के रूप में गाने भी गाये जाते हैं। गीतों का संयक्त और परिमार्जित रूप इन गानों में नहीं मिलता है।

स्वगत तथा रंगसूचनाओं का प्रयोग भी प्रस्तुत नाटक में किया गया है। अन्य नाटकों की भांति ही इसके सम्वाद भी वांगिक तथा वाचिक अभिनय रूपों को ही उभारते हैं। इसमें 'बांस लोलकर' उठकर गाते हुए, प्रसन्न हो कर चिलम चढ़ाकर, सुदर्शन का पहरे पर होना चिन्मौलि का जाना आदि रंगसूचनाएं हैं।

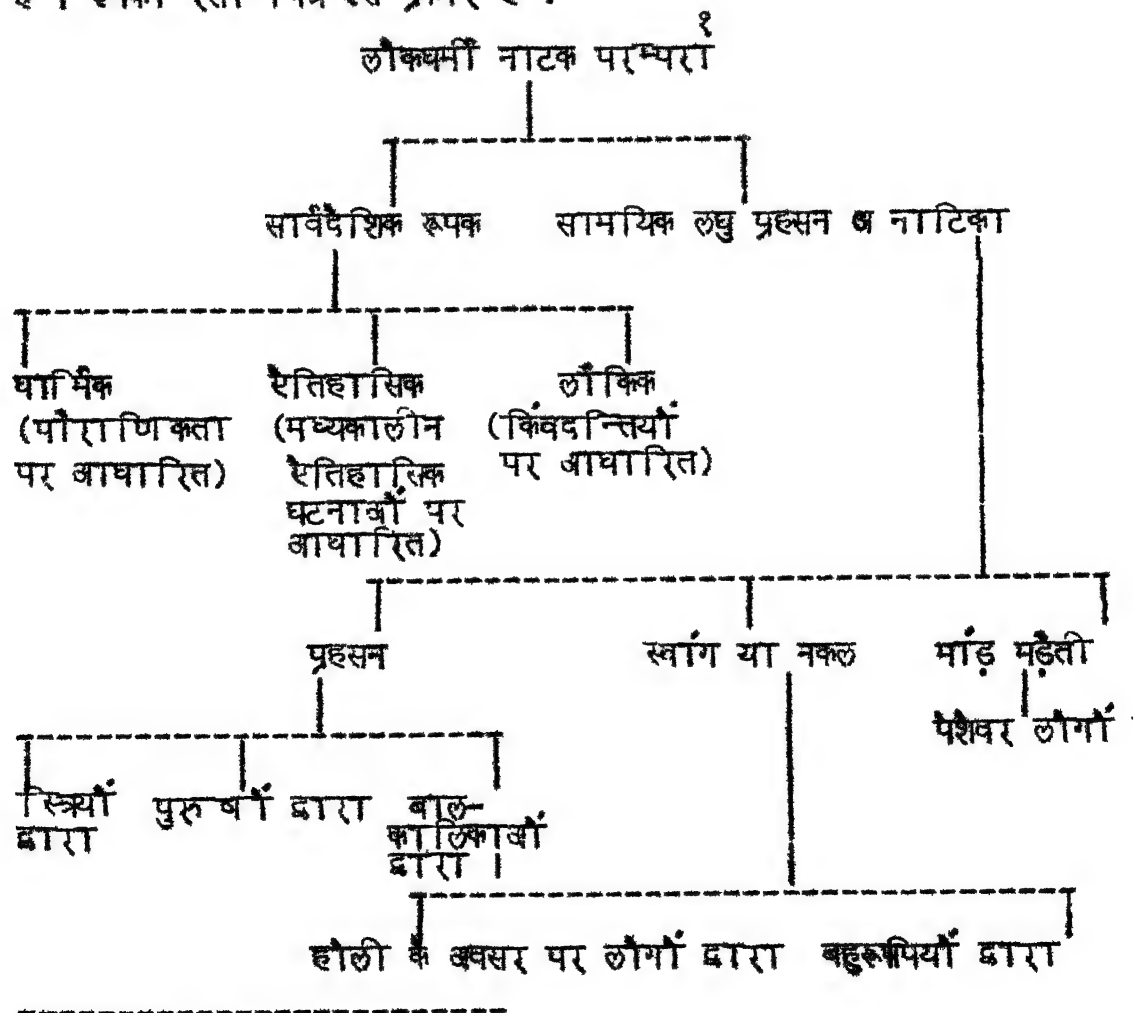
इस प्रकार पं० राधेश्याम के नाटक अधिकतर पौराणिक हैं उनमें तीन अंक तथा अनेक दृश्य हैं। नाटकों का दृश्य-विधान स्वतन्त्र रूप से दिया गया है। पात्रों की सृष्टि मनोरंजनाय की गयी है तथा सम्वाद चमत्कारिता को उभारने वाले गेय तथा बातचीत के स स्तर के हैं। रंगमंचीय अन्य नाटकों का उदाहरण भी लिया जा सकता है। पर सभी में उपर्युक्त नाटकों की भांति ही विकास तथा शिल्प प्रयोग हुआ है। यह भी स्पष्ट हो जात है कि रंगमंचीय नाटकों ने हिन्दी नाटकों के लिए पर्याप्त भूमि तैयार कर दी थी। इन्हीं नाटकों के कारण जनता में नाटकों के प्रति

उत्सुकता पैदा हुई । ऐसा लगता है कि समर्थ नाटककार जयशंकर प्रसाद में अच्छे नाटक लिखने की प्रेरणा पारसी नाटकों के प्रति प्रतिक्रिया स्वरूप ही प्रकट दृश्यविधान की उपयुक्तता का ज्ञान भी हिन्दी नाटककारों को पारसी रंगमंच से ही प्राप्त हुआ ।

आज हिन्दी के पास रंगमंच का अभाव है, पर जब भी वह अपना स्वरूप निर्माण करेगा पारसी रंगमंच का विधान किता न किसी रूप में आभासित होगा । यदि पारसी रंगमंच की लगे हिन्दी के नाटककार प्राप्त कर लें तो हिन्दी रंगमंच का विकास हो सकता है । पारसी रंगमंच की सफलता का एक कारण यह भी था कि वह गांवों में प्रचलित हो गया था । निश्चित रूप से हिन्दी रंगमंच को भी अपने विकास के लिए पारसी रंगमंच के इस प्रयोग को अपनाना पड़ेगा । पारसी रंगमंचीय नाटकों की परम्परा से हिन्दी नाटकों को हानि नहीं लाभ ही हो सकता है ।

(2) लौकधर्मी नाटकों की विशेषताएं

सर्वसाधारण की भाषा में अस्थायी मंच पर हल्के मनोरंजन के लिए शिल्प की चिन्ता न करते हुए नाट्य रूप प्रस्तुत किये जाते हैं, उन्हें लौकधर्मी नाटक कहते हैं। लौकधर्मी नाटक परम्परा प्राचीन काल से ही चली आ रही है। रंग तमाशों को लेकर भाड़, मंढैती और नाटकों की इसी के अन्तर्गत हैं। लौकधर्मी नाटकों की भाषा आंचलिकता से पूर्णतया प्रभावित होती है। इस लौकधर्मी नाटकों के अनेक रूप मिलते हैं। इनका रेखा-चित्र इस प्रकार है :



१ लौकधर्मी नाट्य परम्परा -- डा० श्याम परमार

जनमानस में मनोरंजन के अनेक प्रकार प्रचलित हैं । प्रत्येक प्रदेश में यह प्रकार भिन्न-भिन्न नामों और तरीकों के अपनाये जाते हैं । यह अन्तर होने पर भी इन लोकधर्मी नाटकों में कुछ विशेषताएं समान होती हैं , जिनका उल्लेख नीचे किया जाता है --

१- वातावरण

लोक नाटकों की माथा काव्यमयी होती है । इनमें गद्य का प्रयोग नहीं के बराबर होता है । यदि गद्य का प्रयोग किया भी जाता है तो उसमें भी लय-तुक और प्रवाह बराबर रहता है । लोक नाट्य समूह के लिये लिखे जाते हैं । ग्रामीण समूह जो विचारों की अपेक्षा मन बहलाव को अधिक महत्त्व प्रदान करता है , संगीत के द्वारा ही प्रभावित किया जा सकता है । इसी से गद्य का प्रयोग भी इसप्रकार का होता है कि शब्दों को लड़ियां एक-दूसरे से जुड़ी हुई-सी रहती हैं , जिनमें आकर्षण की क्षमता सहज ही रहती है । पथमय सम्वादों में यह भी सुविधा रहती है कि वे सहज ही स्मरण हो जाते हैं और कथानक की भावात्मकता हृदय पर छा जाती है । इन लोक-नाट्यों में लोकगीतों की ध्वनियों में गाये जाने वाले अंश अधिक रहते हैं । ये अंश नाटकीय ढंग से प्रस्तुत किये जाते हैं । संघर्ष प्रसरता या गति जैसी कोई चीज़ इनमें नहीं होती है । प्रश्नोत्तर रूप में अथवा बातचीत के रूप में ही सम्वादों का प्रयोग किया जाता है ।

२- कथानक

जैसा कि स्पष्ट किया जा चुका है कि इस लोक-नाटकों का कथानक पौराणिक या ऐतिहासिक ही अधिक रहता है । सामाजिक बहुत कम रहता है । लोक नाटकों के कथानक में वक्रता नहीं होती। छोटे-छोटे प्रसंगों के द्वारा मूल कथा का विकास होता है । कथानक लम्बे रात-रात भर चलने वाले होते हैं । लघु प्रहसन वाले छोटे

कोटे मनोरंजक प्रसंग भी होते हैं। गावों में गान या मनोरंजन पर ये प्रहसन खेले जाते हैं। लोक-नाटकों में कथानकों में कसावट का अभाव रहता है। लोक बुद्धि का शिल्प कौशल के परिष्करण से सम्बाध्न नहीं रहता है। पौराणिक कथानकों के प्रति श्रद्धा तथा ऐतिहासिक के प्रति कुतूहल अथवा रागात्मकता को भावना दर्शकों को बाधे रहते हैं। लोक-नाटकों के कथानक के बारे में श्री जगदाशचन्द्र माधुर के विचार इस प्रकार हैं :

“लोकनाटकों में कथानक प्रायः ढीला-ढाला होता है। और पुरांद में जितनी विलम्बित गति से कथा बढ़ती है, उचरांद में उतनी ही द्रुत और स्वाभाविक गति से घटनाओं को ढकेला जा सकता है। किन्तु इससे अधिक कलात्मक वे लोक नाटक होते हैं, जिनमें घटनाओं के शिल्प विधान के स्थान पर जीवन की मार्गियों को लड़ी होती है। अथवा जिनमें पौराणिक और धार्मिक कथाओं का पूर्ण परिचित दर्शक होता है। स्पष्ट है कि लोक रंगमंच के दर्शक कथानक के चमत्कारपूर्ण अंश अथवा घटनाओं के कुतूहलपूर्ण उद्घाटन की आशा नहीं करते हैं। ये प्रायः पहले ही से परिचित होते हैं और इसीलिए कथा से प्राप्त मनोरंजन उसका लक्ष्य नहीं होता बल्कि रसानुभूति द्वारा प्राप्त ^{तुष्टि} ~~बुद्धि~~ उनका प्राप्य होता है।

३- पात्र

कथानक की मांगि हो लोक-नाटकों के पात्र भी समाज के जाने माने रहते हैं। इनमें अधिकतर छुसट, दुर्गुणी पति, ढोंगी, साधु कर्कशा औरत आदि पात्र रहते हैं। पात्र चाहे ऐतिहासिक भूमिका में उतरे अथवा पौराणिक भूमिका में वे स्थानीयता के से ग्रसित रहते हैं। अयोध्या से लंका जाते समय राम मंच पर ही चार चक्कर लगाते हैं और लक्ष्मण उनके साथ ठिठौली भी करते चलते हैं। निश्चित सम्वादों के अलावा प्रत्येक पात्र नामता के अनुसार अपनी ओर से भी कड़ियाँ जोड़कर हास्य उत्पन्न करता चलता है। उपर्युक्त पात्रों की एक रूढ़ अभिनय-परम्परा बन गयी है जिसके अन्तर्गत रहकर ही वह अभिनय करता है और इस परम्परा में आनन्द भी जाता है। पूर्व

परिचय रहने के कारण परम्परा आनन्द उपजाने में सहायक होती है । दर्शक पात्रों की कथन वक्तृता स्व अंग संचालन में आनन्द लेते हैं । दर्शक अभिनय को कला की दृष्टि से नहीं, मनोरंजन की दृष्टि से देखते हैं ।

४- रूपसज्जा

लोक नाटकों के प्रसाधनों में लम्बे-चौड़े प्रसाधनों की आवश्यकता नहीं पड़ती । इनके लिए प्रसाधन अलंकरणों से मढ़ाये वस्त्रों की आवश्यकता नहीं पड़ती है । मोड़र, कौयला काजल आदि देशी चमक के साधनों से मुँह पीत कर मुखौटा लगाकर अथवा रंगीन वस्त्र पहन कर पात्र मंच पर आते हैं । स्त्री पात्रों की भूमिका में पुरुष पात्र ही घुँघट में मुँह छिपाकर स्त्रियों के आभूषण पहन कर (जो बाहर दिखते रहते हैं) ओढ़नी ओढ़कर पतले गले से बोलते हुए उपस्थित होते हैं ।

५- संगीत योजना

संगीत योजना में ही लोक नाटकों के आकर्षण का रहस्य है। ढोल, फाँक, मंजीरे, करताल, चिकारा, बांसुरी हारमोनियम आदि के अतिरिक्त स्थानीय वाद्य भी रहते हैं । मंच में ढोलक तथा नौटंकी में नगाड़े के बिना काम नहीं चलता । संगीत की शैली आंचलिकता से प्रभावित रहती है । ऊँची आवाज में सामूहिक बाधों की ध्वनि रहती है । संवादों के बोलबोलों से बाधों से ही सुलते हैं । उच्च स्वर से पढ़े जाने वाले सम्वाद बाधों के अभाव में गले के से पूर्णतया निकलेंगे ही नहीं । लोक नाटकों में वाद्य आद्यन्त बजते रहते हैं ।

६- मंच सज्जा

लोक नाटकों की मंच सज्जा खुले मैदान में हा होती है । किसी मन्दिर अथवा बीराह के उच्चस्थान पर बल्लियों के सहारे एक दो पर्दे ढाँके जाते हैं । इन पर्दों पर सजावट सुब रहती है । एक बार खुला पर्दा

बदला नहीं जाता , बल्कि अन्त तक एक ही पदां टंगा रहता है । दृश्य को कल्पना 'मौरेलिटी प्लेज' की तरह होता है । लोक नाटकों की व्यवस्था अपने ही प्रकार की होती है । इनकी अव्यवस्था ही व्यवस्था है । लोक लौकिक नाटकों की ये विशेषताएं रासलीला, रामलीला, नाटका स्वांग तथा मगनों में पायी जाती हैं । इनपर संक्षिप्त विचार भूमिका में किया जा चुका है । यहां इनके स्वरूप का पूर्ण परिचय प्रस्तुत करना अपेक्षित है ।

रासलीला

रासलीला धार्मिक भावना प्रधान लोक नाटकों में सर्वाधिक प्राचीन है । संस्कृत के शास्त्रीय लक्षण-ग्रन्थों में रासक, नाट्य रासक तथा राज का उल्लेख प्राप्त होता है । वहां इन्हें नृत्य उपरूपक माना गया है । अपभ्रंश भाषा में रास तथा रासक ग्रन्थ प्राप्त होते हैं । इनका अर्थ यहाँ भी नृत्य, संगीत आदि से हो लिया जाता है । डा० रामकुमार वर्मा के मतानुसार बारहवीं शताब्दी में श्री बापदेव रचित श्रीमद्भागवत में कृष्ण के रास का उल्लेख है । इससे वे इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि १६ वीं शती की प्रचलित रासलीला के पूर्व भी रास की कोई परम्परा वर्तमान था ।

शिल्प

रासलीला की अपनी विशेषताएं होती हैं । इसके संवाद हृन्दयुक्त गेय होते हैं । इसमें गद्य का प्रयोग बहुत कम रहता है । पात्र प्रारम्भ से अन्त तक मंच पर ही उपस्थित रहते हैं । प्रवेश तथा प्रस्थान के लिए स्थान नहीं होता । मंगलाचरण रहता है । रासलीला में नृत्य गीत का प्राधान्य रहता है । भाषा में तत्सम शब्दों के साथ देशज शब्दों का भी प्रयोग होता है ।

मंच व्यवस्था

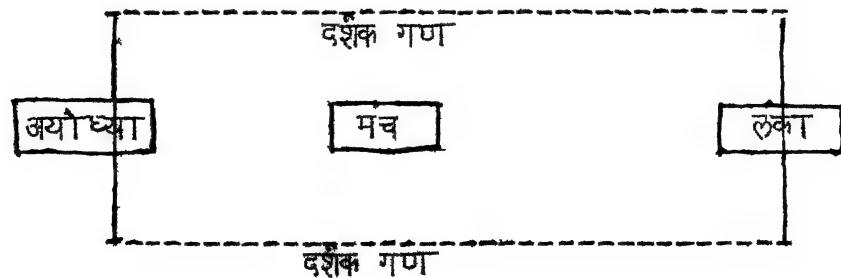
रासलीला का मंच रासलीला की भाँति ही सरल होता है। मंच चिग। उच्च स्थान अथवा मैदान में तैरत जलकर बनाया जाता है। मंच के चारों ओर सुविधानुसार दर्शक लोग बैठते हैं। उद्घोषक वाजे के साथ आरम्भ से अन्त तक मंच पर रहता है। यहाँ उपस्थित रहकर वह पात्रों का स्थिति तथा अभिनय का गतिविधियों का परिचय देता है।

डा० रामकुमार वर्मा के शब्दों में -- 'रासलीला भारतवासियों का धार्मिक मनोवृत्ति का परिचायिका है। रासलीला के लिए नाटक सम्बन्धी किसी भी आडम्बर का अपेक्षा नहीं है।'

इस प्रकार अशिक्षित जन-जीवन में ये लालाएँ मनोरंजन के साधनों के रूप में प्रचलित थीं।

रामलीला

राम की कथा कृष्ण की कथा से अपेक्षाकृत प्राचीन है, पर रामलीला का प्रारम्भ कृष्ण लीला के आधार पर ही हुआ प्रतीत होता है। कहा जाता है कि उत्तरभारत में गोस्वामी तुलसीदास ने सर्वप्रथम इसका प्रयोग काशी में किया था। इसका शिल्पगत विशेषताएँ रास लीला के समान ही हैं। अतः उनका उल्लेख करना आवश्यक है। इसका मंच रासलीला की अपेक्षा अधिक सुगठित है। इसके मंच का रूप-रस कुछ इस प्रकार होगा --



इससे कथानक पात्र व्यवस्था तथा अभिनय इत्यादि सभी कुछ अन्य लोकधर्मी नाटकों के समान ही रह जाते हैं ।

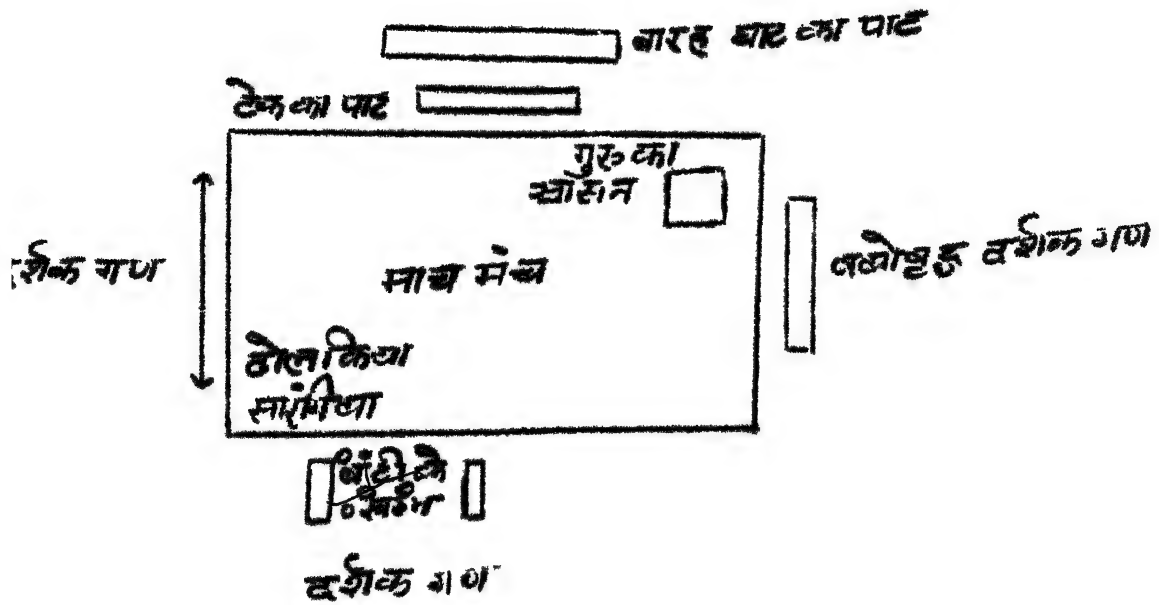
रूपसज्जा

रामलोला में मनुष्य, बन्दर, मालू, राजास एवं देवता अनेक प्रकार के पात्रों को अवतारणा होते हैं । इन पात्रों का विभेद रूप सज्जा के आधार पर ही होता है । रूपसज्जा की सामग्री में काजल, चन्दन, सुरमा, गेरू, राख, खड़िया, पैपड़ी, रौली, मुर्दाशंख, मौंडर और बने हुए चेहरे मोहरे और पन्नियों के चमकते हुए मुकुट, लकड़ी के अस्त्र-शस्त्र, नकली दाढ़ी-मूँछ, गेरूवा कपड़े, कमण्डल, शरीर के अंगरस तथा घनुष वाण आदि रूपसज्जा की उपयोगी सामग्रियाँ हैं । इनके द्वारा उपर्युक्त पात्रों का भेद स्पष्ट किया जाता है । लोक मान्यता के आधार पर ही पात्रों की वैशम्यता सजायी जाती है ।

माच

मालवा के पठार और उसके निकटवर्ती प्रदेशों में मंच पर अभिनीत किया जाने वाला लोक नाट्य 'माच' कहलाता है । माच के मंच की व्यवस्था अपने ही प्रकार की होती है । मंच के दोनों ओर दो-दो पाट और सामने वैदी के चार खम्भे गाड़े जाते हैं । चार खम्भों के निकट १६ युवक, १ जमादार, १ थानेदार बैठते हैं । इसके पास एक पाट अवश्य रहता है जिसपर अभिनेताओं के बोल कहनेकी लोग बैठते हैं जो अभिनेताओं के बोल दुहराते रहते हैं । इससे गाने वाले अभिनेता को कुछ विश्राम का अवसर मिल जाता है । माच के प्रणेता गुरु का आसन भी मंच पर ही रहता है । माच के मंच पर एक ओर वृद्ध लोग झूल सुवार के लिए बैठते हैं ।

माच के मंच की रूपरेखा इस प्रकार होती है --



प्रकाश व्यवस्था

मशालची अपनी मशालों को तान सम्मों पर लगाता है। चारों ओर से सुला रहने के कारण माच के मंच को नेपथ्य की जरूरत नहीं होती। सम्बन्धित पात्र कहीं भी अपने वस्त्रों को बदल सकता है। मंच सुला रहने के कारण यह भी सुविधा रहती है कि दर्शक कहीं भी बैठकर आनन्द ले सकता है। मशालची मशालों पर तेल आदि चिकने ज्वलनशील पदार्थों को डालकर प्रकाश को अजुग्ण बनाये रखता है।

पात्र-योजना

माच के पात्रों में स्त्री-पुरुष दोनों होते हैं। माच में कम से कम पांच स्त्री पात्रों का होना अपेक्षित है किन्तु कभी-कभी स्त्री पात्रों की संख्या पुरुष पात्रों से भी अधिक हो जाती है। पात्र के प्रवेश की सूचना पूर्व पात्र के द्वारा ही दे दी जाती है और अभिनय समाप्त हो जाने पर पात्र मंच पर ही रुक कर बैठ जाता है।

संवाद योजना

माच के संवादों को बोल कहा जाता है । ये गेय होते हैं । प्रश्न तथा उत्तर दोनों ही पद्य-बद्ध होते हैं । इनका योग गढ़ाव-चरित्र तथा कलात्मक रूप से कथावस्तु के विकास में नहीं रहता । संगीतात्मक परिवेश में दर्शक (जिसे श्रोता अधिक कहा जाय) को उलफाये रखना ही प्रमुख दृष्टिकोण है ।

दृश्य योजना

श्रोता स्व पात्र दोनों ही कल्पना का सहारा लेकर चलते हैं । पदों के अभाव में दृश्याभास बोलों के माध्यम से ही किया जाता है । कल्पना के द्वारा दृश्य की मानसिक उद्भावना की जाती है ।

माच और रास

रास एक ऐसा दृश्यकाव्य है जिसमें पद्यात्मक संवाद अधिक रहते हैं । कथावस्तु पौराणिक ही होगी तथा मंच किसी मंदिर के चबूतरे इत्यादि धार्मिक स्थल पर ही बनाया जायगा । उद्घोषक जो रास के नाट्य मंच को संचालित करता है, प्रारम्भ से अन्त तक मंच पर ही विराजमान रहता है । माच में दृश्य-योजना पर ही अधिक बल दिया जाता है । कथावस्तु लौकिक प्रेम-कथाओं पर आधारित होती हैं । माच के मंच के लिए खुला स्थान अवश्य होना चाहिए । पर अन्य किसी प्रकार का प्रतिबन्ध नहीं रहता है । अपने संवादों की समाप्ति पर पहला पात्र हट जाता है और दूसरे पात्र के लिए स्थान छोड़ देता है । दोनों के संवादों का रूप इस प्रकार है --

रास के सम्वाद

राधा -- नन्दकिशोर मोहन कुंज बिहारी ।

कृष्ण -- चलिये सघन बन को और ओ मम प्राण पियारी ।
बोलत चातक मोर फूली अति फुलवारी ॥

राधा -- मैं न चलूँ बन और तू नटखट गिरधारी ।

(दर्शक- श्रीकृष्ण भगवान की जय)

तुम प्रीतिम चित चोर उल्टी रीति तुम्हारी ॥

माच के सम्वाद (बोल) अंश राजा हरिश्चन्द्र से

रंगत जौवन

अजो सत का राजा सत को रानी सत को जीभो आसमान में तानी

अजो सत के काम घड़ुसीस बने के, सत के नाम के जगत उमारी

(बोल राजा हरिश्चन्द्र को)

(बोल तारा लौचनी को) सतवादी हरिश्चन्द्र राजा आर

सतवादी हरिश्चन्द्र (टेक)

(बोल दूत को)

हूँ तो म्हारै तारा लौचनी नार

नौटंकी, स्वांग अथवा मगत मंच

नौटंकी स्वांग अथवा मगत तोर्नी प्रायः समान हैं ।

इनका मंच काफी ऊँचे स्थान पर होता है । ऊँची-ऊँची बल्लियों पर शामियानों के ढंग का ढाँचा ^{सड़ा} किया जाता है । मंच के एक कोने में दर्शकों को दिखते हुए नगाड़े व हारमोनियम वाले बैठते हैं । नगाड़े की ध्वनि विशेष प्रकार की होती है, जो रात्रि में दूर-दूर तक जाती है । नौटंकी का अमिवय देर रात्रि तक शुरू किया जाता है और सुबह तक होता रहता है । रूप-सज्जा, प्रकाश-व्यवस्था और दृश्य सज्जा उपर्युक्त अन्य लोक-नाटकों की भांति ही रहती है । मत्थाराम हाथरस वाले ने बीसों

के श्रीकृष्ण, राधेश्याम कथावाचक, बांस बरैली और लम्बरदार आदि नाटकी लेखक प्रसिद्ध हैं। इनकी नाटकी मण्डलियां काफी स्थाति प्राप्त कर चुकी हैं। शीरीफरहाद, सुलताना डाकु, लेला मजनु, आदि प्रेम का तथा अमरसिंह राठौर की रस की नाटकियां हैं।

यात्रा-नाटक

mcl

ढोल और मृदंग के ऊपर मायकों का सामूहिक गान चलता है। सभी पात्र (गोंगा) नामक श्वेत वस्त्र पहनकर मंच पर आते हैं। यात्रा का मंच भी खुली उन्नत भूमि या मन्दिर के चबूतरों पर बनाया जाता है। प्रारम्भ में माँ चन्द्रिका का गायन किया जाता है, जिसका सम्बन्ध प्रभु चैतन्य से है। जिस प्रकार उच्चरी भारत के नाटकों में देवा-देवताओं का पूजन किया जाता है, उसी प्रकार यहां माँ चन्द्रिका का गायन पूजन है। तबला तथा हारमोनियम दोनों पर स्त्री और पुरुष गाते हैं। गावों का यही यात्रा नाटक शहरों में व्यापार के लिए अपेरा बन गया। गाम्भीरा तथा कीर्तनियां भी यात्रा की मांति ही लोक नाट्य हैं।

महाराष्ट्र के लोक नाट्य

महाराष्ट्र में पांच प्रकार के लोक-नाट्य प्राप्त होते हैं। तमाशा, ललित गोंघल, बहुरूपिया तथा दशावतार। तमाशा को संचालित करने वाली मण्डली को फड़ कहते हैं। तमाशा का मंच साधारण भूमि पर हो तत्काल बन जाता है, इसके लिए किसी ऊंचाई-विशेष की आवश्यकता नहीं पड़ती। उसके लिए अधिक स्थान भी अपेक्षित नहीं होता है। बिना किसी लम्बी-चौड़ा योजना के ही तमाशा प्रारम्भ हो जाता है। प्रारम्भ में ढप तथा तुनतुना बजते हैं और सुरतिये अवतरित होकर श्रौताओं का मुजरा करते हैं। इसके बाद फड़ के अन्य सदस्य नर्तकी के

साथ प्रवेश करते हैं । अन्य पात्र विशेष रूप सज्जा पर ध्यान नहीं देते , पर नर्तकी सौलह शृंगार बनाती है । वह सौलह हाथ की साड़ी पहन कर उसपर चांदी की कर्चनी लगाती है । नाक में नथ तथा वैष्णवी को विशेष प्रकार से गुंथती है । पैरों में घुंघरू बांधती है । तमाशा के पात्र तथा दर्शक पास-पास ही रहते हैं कि उनके शरीर को ऊष्मा का स्पर्श-दूसरे को आभास होता रहता है । प्रायः छोटे-छोटे पद्यात्मक सम्वादों द्वारा अनेक छोटे-छोटे कथानक एक साथ चलते हैं ।

इसी प्रकार दक्षिण भारत में यज्ञ गान कथाकर्म विधि नाट्यम् , तोलवोम्मुल, कामन कौहु आदि लोक नाट्य पद्धतियां प्रचलित हैं । बिहार में विदेशिया, जट्ट-जट्टिनो मिथिला में उचर बिहार तथा मौजपुरी में । मङ्गल लसनऊ दिल्ली कन्नौज आदि में भाड़ों का व्यवसाय है ।

इसप्रकार लोक-नाट्य की धारा भारत में फैली हुई है और विभिन्न नामों से जानी जाती है । इसपर अपने विचार देते हुए डा० श्याम परमार कहते हैं--

‘लोक नाट्य के तात्पर्य हैं नाटक के इस रूप से है, जिसका सम्बन्ध विशिष्ट शिक्षित समाज से भिन्न सर्वसाधारण के जीवन से हो और जो परम्परा के अपने-अपने क्षेत्र के जनसमुदाय के मनोरंजन का साधन रहा हो ।’

इनमें हृदयस्पर्शी शब्द व्यंजना, मन्त्रीय वैशिष्ट्य, स्तब्ध अभिनयत्व तथा पद्यात्मक सम्वाद योजना रहती है । इन्हें मिथिला में कीर्तनियाँ, राजस्थान में ख्याल, महाराष्ट्र में ललित, उचर प्रदेश में नाटकी, गुजरात में मवाही, ब्रज में रास कहते हैं।

१ (लोक नाटकों पर अनेक पुस्तकें रची गयी हैं । श्री अगरचन्द जी नाहटा के प्रयास से कुछ प्रकाशकों के नाम इस प्रकार हैं, जहाँ से लोक नाट्य पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं ।

अमर्यजन ग्रन्थावली बीकानेर में संगृहीति, सद्गी श्रीकमलचन्द्र जीधपुर घडित बंसीधर डीठवान निवासी द्वारा लिखित तथा श्रीधर शिवलाल ज्ञान सागर हायासना किशनगढ़ द्वारा प्रकाशित खैरराज श्रीकृष्णदास श्री वैकुण्ठेश्वर स्टीम

इस प्रकार स्पष्ट है कि यद्यपि इनमें व्यवस्थित रंगमंच के निर्माण की योजना नहीं है, तथापि जनता की रागात्मक भावनाओं को उच्चजित करने तथा उनमें धार्मिक एवं नैतिक विश्वास पैदा करने के लिए यह तरल रंगमंच प्रत्येक भाषा तथा प्रान्त में है । संस्कृति के उन्नयन में इसमें सहायता मिलती है, क्योंकि लोक रंगमंच जनता का विश्वास अर्जित किये हैं । घन के अभाव में भी इन लोक मंचों का निर्माण हुआ है । ये स्वामाविक तथा आडम्बरहीन हैं । इतने कम साधन से जनता के बीच मनोरंजन एवं शिक्षा का प्रभाव डालने वाले लोक नाट्य संभवतः इस देश में कभी समाप्त नहीं होंगे ।

-0-

(पिछले पृष्ठ की अवशिष्ट टिप्पणी)

प्रेस बम्बई द्वारा प्रकाशित जयदेव-सुन्दर मल प्राचीन पुस्तकालय
गौपालबाड़ी बम्बई, श्री पुनम चन्द सिलवाल द्वारा लिखित ।
बालकृष्ण लक्ष्मण पाठक पुस्तकालय हिन्दी मथुरा आदि लोक
प्रकाशकों द्वारा लोक नाटकों का प्रकाशन किया गया है ।)

३- रंगमंचीय साहित्यिक नाटकों की विशेषताएं

१- तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्ति

रंगमंचीय नाटकों की परम्परा अमानत की इन्दरसमा से आरम्भ होती है । पारसी कम्पनियां इस दिशा में व्यापारिक उद्देश्य लेकर एक लम्बे समय तक सक्रिय रही हैं । पारसी रंगमंच से हिन्दी रंगमंच का इतिहास कला की दृष्टि से सम्बद्ध नहीं है । पर दर्शकों में नाटकों के प्रति अभिरुचि बनाये रखने में इनका योगदान सराहनीय है । पारसियों के नाटक हिन्दी के लिए अनुकरणीय नहीं हुए, इसका कारण उनका नाट्य-शिल्प था । प्रत्येक कम्पनी अपने वैतनिक नाटककार रखती थी और रुचि के अनुसार उनसे नाटक लिखाती थी । उनका ध्यान चमत्कार की ओर विशेष रहता था ताकि अन्य कम्पनियों की क्बिसे अपेक्षा जनता से धन प्राप्ति अधिकाधिक हो सके । ये कम्पनियां दृश्य-दृश्यान्तरो, रंगमंच की ऊपरी चटक-मटक तथा वैशम्यता में चमत्कार उत्पन्न करती थीं । वे साधारण पर्दों के साथ कटे हुए तथा टूटने वाले पर्दों का प्रयोग करती थीं । स्थान, काल तथा ऐतिहासिकता की दृष्टि से उनका ताल-मेल बनाये रखने की चिन्ता उन्हें नहीं थी । वे हिन्दू राजदरबारों में अंग्रेजी वैशम्यता से सज्जित अभिनेताओं से अभिनय कराती थीं । जनता की रुचि एवं कलात्मक संगठन की अपेक्षा उनका ध्यान अपने ग्राहकों की पैली पर रहता था ।

पारसियों की व्यापारिक प्रवृत्ति से हिन्दी नाट्यमंच तथा सामाजिक कला-बोध दोनों हीनावस्था को प्राप्त हो रहे थे । सुरुचि-सम्पन्न समाज हितैषी साहित्यिक प्रवृत्तियों के व्यक्तियों द्वारा यह पैला

नहीं गया । उन्होंने अव्यवसायी रूप से स्वस्थ कलात्मक नाटक लिखने प्रारम्भ किये तथा उनका मंचन कराया । जनता ने इन साहित्यिक प्रवृत्ति के लेखकों का स्वागत किया और उन्हें प्रोत्साहित किया । प्रारम्भिक स्थिति के इन नाटकों के में शुद्ध साहित्यिक गुण प्राप्त नहीं थे । पर विचार-स्वस्थता की दृष्टि से उनका विशेष महत्व है । हिन्दी नाट्य साहित्य के प्रारम्भिक स्थिति के ये प्रयास ऐतिहासिक महत्व रखते हैं । इन नाटकों का प्रस्तुतीकरण पक्षा प्रायः पारसी कम्पनी वालों के रंगमंच से ही प्रभावित था । पारसियों की मौड़ी अभिव्यक्ति के स्थान पर इनमें कुछ स्वस्थता थी, असम्बद्धता के स्थान पर एक सम्बद्धता थी, उथले हास्य के स्थान पर स्वस्थ हास्य उत्पन्न किया गया था, व्यापारिक दृष्टिकोण के स्थान पर साहित्यिक सुरुचि का विकास था तथा कलात्मक विकास के साथ ही एक सुनिश्चित विचार की अभिव्यक्ति थी । वाह्य प्रदर्शन की अपेक्षा इनमें आन्तरिक शुद्धता पर विशेष बल दिया गया था । मानव अपने विचारों से शुद्ध रहकर समाज के स्वास्थ्य को सुधार सकता है । अतः इन लेखकों ने अपनी कथावस्तु में विचार-स्वस्थता पर विशेष ध्यान दिया ।

कलापक्ष के स्थान पर उनका भावपक्ष ही अधिक सम्पन्न था । अपने शिल्प में ये नाटक संस्कृत साहित्य के नाटकों के अधिक निकट थे । शैली में ये नाटक संस्कृत नाटक से भिन्न थे । इनमें पद्य का प्रयोग जो यदा-कदा होता था, वह पारसी रंगमंचीय नाटकों के प्रभाव का ही फल था । उनमें भाषा तथा कला की दृष्टि से फिर भी कमी थी, पर उनमें भारतीय संस्कृति पर गर्व था, राष्ट्रियता तथा नैतिकता की भावना निहित थी । वे अपने आदर्श स्व सन्देश की दृष्टि से सदैव प्रशंसनीय रहेंगे । ये नाटक जन-जीवन को जाग्रत करने में स्व क्रान्तिकारी आन्दोलन उभारने में पूर्ण सफल थे ।

२- पारसी नाटकों के विपरीत साहित्यिक रुचि के परिष्कार की योजना

संक्षेप में यही कहा जा सकता है कि साहित्यिक नाटकों की भाषा, भाव एवं सम्वाद सभी में शक्ति थी। इनमें प्रेरणा एवं धारावाहिकता थी। यद्यपि पारसी नाटकों की तरह इनमें भी पद्य की प्रधानता रहती थी, परन्तु उन पद्यों में प्रौढ़ता थी और उनकी भाषा बड़ी मंजी हुई रहती थी। चमत्कार की प्रवृत्ति तो यदा-कदा रहती है, परन्तु वस्तु-गठन सुन्दर होने से उनमें मदापन नहीं जाने पाता था। साहित्यिक नाटकों में जन-रुचि का ध्यान विशेष-तया धीरे रखा जाता था। छात्र धर्म, शरणागत की रक्षा, वचन की पूर्ति, आत्म-विश्वास तथा धार्मिक वास्त्या की शिक्षा इन नाटकों में दी जाती थी।

रंगमंचीय साहित्यिक नाटककारों में एक और यदि पं० माधव शुक्ल राधेश्याम कथावाचक जैसे क्रान्तिकारी लेखक थे, तो दूसरी ओर पं० माखनलाल चतुर्वेदी प्रभु कला-मिरुचि सम्पन्न नाटककार भी थे। पारसियों की नाटक-कंपनियों के अत्यधिक आकर्षक रंगमंच के समक्ष अपना प्रभाव उत्पन्न करने का इन लेखकों तथा अभिनेताओं का प्रयास सर्वथा सराहनीय था। रंगमंचीय नाटकों की शैली पर साहित्यिक नाटक लिखने और अभिनीत करने की दृष्टि से पं० माधव शुक्ल का 'महामारत पुर्बाई' नाटक पं० माखनलाल चतुर्वेदी का 'कृष्णार्जुन' नाटक विशेष उल्लेखनीय हैं। इन दोनों लेखकों के नाटकों के विवेचन से रंगमंचीय साहित्यिक नाटकों का अध्ययन स्पष्ट हो जावेगा।

३- रंगमंचीय साहित्यिक नाटकों का शिल्प विधान

इन नाटकों का आरम्भ और अन्त संस्कृत प्रणाली पर हुआ है। सूत्रधार और नट-नटी के परिसम्वाद द्वारा नाटक का परिचय दिया गया है * तथा भरतवाक्य अथवा शुक्तामना के रूप में इनका अन्त हुआ

है । दृश्यों का क्रम रंगमंच की सुविधा के अनुसार है । पात्रों का प्रवेश, प्रस्थान, दृश्य(पर्दा) उठना या गिरना इस प्रकार रक्खा गया है कि मंच कुछ देर के लिए भी खाली नहीं रहता । कथावस्तु का विकास तथा चरित्र-चित्रण स्वाभाविक स्तर पर है । सम्वादों में शक्ति है तथा संगीत का यथास्थान प्रयोग हुआ है ।

अ- प्रमुख नाटककार

(क) पं० माधव शुक्ल -- पं० माधव शुक्ल देशभक्त, क्रान्तिकारी, उत्साही समाज-सुधारक थे । इनके बारे में अत्यधिक ज्ञान उपलब्ध नहीं है, पर जितना भी ज्ञात है, उससे इनकी सेवाओं के लिए हिन्दी नाट्य संसार इनका कृणी रहेगा ।

१- कार्य क्षेत्र

पं० माधव शुक्ल का साहित्यिक एवं समाज-सेवी जीवन प्रयाग से आरम्भ होता है । इन्होंने 'रामलीला नाटक मण्डली' की स्थापना प्रयाग में की तथा १८६८ ई० में अपने द्वारा लिखा हुआ नाटक 'सीय स्वयंवर' अभिनीत कराया । पं० मदनमोहन मालवीय भी इस नाटक का मंचन देखने उपस्थित थे । घनुष उठाने में असमर्थ राजाओं पर जनक जी ने व्यंग्य कसा जो भारतीय कांग्रेसी नेताओं पर था । मालवीय जो रुष्ट हो गये । माधव शुक्ल के कतिपय सहयोगी इस घटना से उनके विरोधी हो गए । रामलीला नाटक मण्डली टूट गयी । इसके बाद शुक्ल जी ने हिन्दी वर्चिनी संस्था की स्थापना प्रयाग में की, पर दुर्भाग्य वश वह संस्था प्रगति नहीं कर सकी । शुक्ल जी लखनऊ, जौनपुर इत्यादि शहरों में नाटकमण्डलियां स्थापित करते हुए कलकत्ते पहुँच गये । कलकत्ते में 'नाट्य परिषद्' की स्थापना द्वारा शुक्ल जी ने वहिन्दी प्रान्तों में मा

१- हिन्दी रंगमंच की परम्परा, पृ० ६३७ ।

हिन्दी का प्रचार किया। बंगाल में इन्हें नाटक तथा हिन्दी रंगमंच के विकास में बहुत सफलता प्राप्त हुई।

शुक्ल जी देश, जाति और धर्म के लिए अपना जीवन अर्पण करने वाले राष्ट्रकर्मी थे। कविता और नाटक व दोनों विधाओं पर लिखने के अतिरिक्त उनका कार्यक्षेत्र समाज-सेवा भी था। इनके गानों तथा पद्यों का प्रकाशन 'भारत गीतांजलि' नाम से हुआ है। इसी का दूसरा भाग 'जागृत भारत' नाम से प्रकाशित हुआ है। संघर्षपूर्ण जीवन में आपने कुछ पद्य गीत भी लिखे। इनकी कर्मयोगी प्रवृत्ति के कारण ही देश में इनकी रचनाओं का सम्मान हुआ। इनके पद्य 'गीता भारती', 'स्वदेश', 'सुम जीव', 'कर्म की वन्दना', 'बलिदान', 'चेतन्य भारत', 'सत्याग्रही भारत', 'पिक दासत्व', 'तिलक वन्दना' तथा 'हमारी आकांक्षा' आदि हैं। इनकी रचना 'मट्टी मुबारक जेलखाने की' से देखिये --

हमें प्राणों से है प्यारी मुसीबत जेलखाने की।

लुटा बल्लेश समी के दिल में कबत जेलखाने की ॥

हमें तो कृष्ण के दर्शन यहाँ हर श्व को होते हैं।

बताता है हमें जो कड़ों की मृत जेलखाने की ॥

२- हिन्दी नाटक-साहित्य में योगदान

पं० माधव शुक्ल ने केवल 'सीय स्वयम्बर' (१९६८ई०) तथा 'महामागत पूर्वार्द्ध' दो नाटक लिखे हैं। 'सीय स्वयम्बर' अप्रकाशित है, पर महामागत पूर्वार्द्ध से ही इनकी अधिक स्थाति हुई। हिन्दी नाटक-साहित्य में कला की दृष्टि से शुक्ल जी का योगदान अधिक न हो, पर हिन्दी नाट्य रंगमंच के विकास में अत्यन्त उनकी साधना सराहनीय है। हिन्दी रंगमंच जो पारसी रंगमंच की बाढ़ में बहा जा रहा था, उसे

स्वस्थ परम्परा के किनारे लगाने का श्रेय शुक्ल जी को है ।

नाटक-लेखक की अपेक्षा उनकी प्रतिभा एक अभिनेता की ही थी । अपने नाटकों का अभिनय कराने में शुक्ल जी ने निर्देशक, प्रस्तुतकर्ता और अन्य रंगकर्मी का दायित्व तो निभाया ही साथ ही अन्य लेखकों के नाटकों को भी अपनी नाट्य-संस्थाओं द्वारा अभिनीत कराया । १९७७ ई० में अखण्ड वापसी मनमुटाव के कारण 'रामलीला नाटक मंडली' टूट जाने के कारण उन्होंने १९७८ ई० में हिन्दी नाट्य समिति की स्थापना की और स्व० पं० बालकृष्ण भट्ट तथा बा० पुरुषोत्तमदास टण्डन का भी सहयोग प्राप्त किया । इस संस्था की ओर से शुक्ल जी ने बा० राधाकृष्ण दास कृत 'महाराणा प्रताप' अभिनीत कराया और स्वयं महाराणा प्रताप की भूमिका का निर्वहण किया । १९१५ ई० में डा० श्यामसुन्दरदास की अध्यक्षता में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के वार्षिकोत्सव के अवसर पर शुक्ल जी कृत 'महामारत पूर्वार्द्ध' अभिनीत हुआ । इस बार शुक्ल जी ने 'भीम' के रूप में कुशल अभिनय किया ।

स्वयं नाटक लिखकर तथा उन्हें स्वस्थ रूप में मंचित करके शुक्ल जी ने हिन्दी नाटक साहित्य के लड़खड़ाते पगों में जो बल डबान किया, उसके लिए हिन्दी नाट्य-जगत् इनका सदैव जामारी रहेगा ।

६ ३- उपलब्धियाँ

पं० माधव शुक्ला का प्रयास सर्वथा निरर्थक नहीं गया । उससे तीन उपलब्धियाँ स्पष्ट होती हैं । प्रथम तो इनके प्रयास से पारसी रंगमंचीय पद्धति पर चमत्कारपूर्ण शैली में लिखे जाने वाले नाटकों में

१ श्रीकृष्णदास : 'हिन्दी रंगमंच की परम्परा', पृ० ६२६ ।

रौककलगी और लेखकों का ध्यान शुद्ध कलापूर्ण नाटक लिखने की ओर गया। यद्यपि आगे चलकर यह विशुद्धता की प्रवृत्ति इतनी अधिक बढ़ गयी कि नाटक रंगमंच से दूर हट गया।

दूसरी उपलब्धि उनकी हिन्दी रंगमंच को बल प्रदान करने में है। अस्वामाविक्ता एवं चमत्कार की बाढ़ में भारतीय मंच की स्वाभाविकता एवं स्वस्थता की तीव्रता ठही जा रही थी। इतस्ततः नाट्यकला के विदेशी जहाज इस बाढ़ पर विचरण कर रहे थे, जिनपर बढ़कर भारतीय दृष्टि अपनी ही डीवालें को तोड़ने में सख्योग दे रहे थे। अपने हाथों अपना घर नष्ट करके भी हम प्रसन्न थे। पं० शुक्ल ने इस ओर से भारतीय जनता को चेतावनी देकर मोड़ा। यह कार्य शुक्ल जी ने अभिनय की झोटी, किन्तु सुदृढ़ नौका आगे बढ़ा कर किया। इनकी नौका की गति, शोभा एवं पुष्टता देखकर अंग्रेजी जहाजों पर सवार भारतीय लज्जित हो गये और पाश्चात्य नाटक कला के जहाजों से उतर कर भारतीय हिन्दी रंगमंच की सुन्दर अभिनय-नौकाओं पर सवार होने लगे। 'महामारत पूर्वार्द्ध' नाटक का ध्वनन देखकर हिन्दी के प्रसिद्ध लेखक बा० शिवपूजनसहाय ने लिखा था -- 'प्रत्यक्षादशी के नाते मैं जोर देकर कह सकता हूँ कि आज तक मैंने किसी हिन्दी रंगमंच पर वैसा सफल एवं प्रभावशाली अभिनय नहीं देखा।

अभिनेताओं के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा -- 'यदि मैं बलपूर्वक इतना कह सकता हूँ कि पं० माधव शुक्ल जैसा 'मीम' और पं० महादेव मट्ट जैसा 'थेतराष्ट्र' आज तक मैंने किसी रंगमंच पर नहीं देखा तो यह भी जोर देकर कहना चाहता हूँ कि पं० रासबिहारी शुक्ल जैसा 'दुर्योधन' भी मैंने कहीं नहीं देखा है'। अभिनय के द्वारा रंगमंच को

स्वामाविक्ता की ओर मोड़ देने में शुक्ल जी का विशेष हाथ है ।
शुक्ल जी की यह दूसरी प्रमुख उपलब्धि है ।

पं० माधव शुक्ल की तीसरी उपलब्धि जन-जागरण सम्बन्धी है । पराधीन राष्ट्र में अपनी भाषा तथा जाति की अवहेलना हो रही थी । इस हीनावस्था को दूर करने के लिए शुक्ल जी का नाट्य कौशल अग्रसर हुआ । अपने कर्म की ज्योति जलाकर समाज में स्वस्थ तथा स्वतन्त्र चेतना भरने का प्रयास उन्होंने किया । 'सीय स्वयम्बर' में जनक के हृ मुख से यह सम्वाद कहलाना उनके क्रान्तिकारी व्यक्तित्व का परिचायक है --

‘ब्रिटिश कूट राजनीति के समान कठोर इस शस्त्र-धनुष को तोड़ना तो दूर रहा, वीर भारतीय युवक इसे टस से मस भी न कर सके-- यह अत्यन्त दुःख का विषय है हाय !’

वह पौराणिक प्रसंगों में भी युग-चेतना की फलक उत्पन्न करते थे । उनके अन्दर वास्तविक लान एवं हिन्दी रंग-रंग के प्रति सच्ची आस्था थी । इसलिए प्रयाग, लखनऊ, जौनपुर होते हुए ये कलकत्ते तक आये गये, पर वहाँ पर उन्होंने अपना रंग-कर्म की वैज्यम्भी पहनाई ।
ख- पं० माखनलाल चतुर्वेदी

१- कार्यचित्र

चतुर्वेदी जी का कार्य साहित्य-सेवा से ही आरम्भ हुआ । ये प्रथम अध्यापक थे, बाद में पत्रकार बनकर 'प्रभा' के सम्पादक बने । जब १९१५ ई० में 'प्रभा' बन्द हो गई तो १९१७ में गणेशशंकर विद्यार्थी इन्हें

१ सौमनाथ गुप्त , : 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', पृ० १६३ ।

कानपुर 'प्रताप' पत्र में सहयोगी के रूप में ले गये ।

२- हिन्दी-नाटक 'कृष्णार्जुन युद्ध'

सन् १९१८ ई० में इस नाटक की सृष्टि कर पं० मासनलाल चतुर्वेदी युग-सन्धि के नाटककार सिद्ध हुए । पारसी नाटकों की रंगमंचीय सफलता तथा साहित्यिक मूल्यों की दृष्टि से भी यह नाटक अत्यधिक सफल है । साहित्यिक अभिनेय नाटकों के लिए स्पष्ट दिशा-निर्देशन इस नाटक में है । इस नाटक के अतिरिक्त अन्य कोई नाटक चतुर्वेदी जी ने नहीं लिखा ।^{१ अष्टसप्तत्यार} साप्ताहिक 'स्वराज्य' में कनेक वर्ष पूर्व प्रकाशित हुआ था । वहाँ वहाँ तक यह बात इस पत्र में उठायी गई थी । उस समय 'स्वराज्य' के सम्पादक श्री ~~विजय~~ प्रोहन शर्मा जी थे^२ ।

यह बात भी विचारणीय है कि इतना सफल नाटक लिखने वाले लेखक ने कोई दूसरा नाटक नहीं लिखा । जो भी सत्य हो, पर 'कृष्णार्जुन युद्ध' नाटक एक सफल नाटक है । उसकी कथावस्तु पौराणिक है, परन्तु उसमें वर्तमान राजनीति का छुट भी विद्यमान है । इस नाटक की सफलता अभिनेय तथा भावों की महाराइयों में है । नाटक की भाषा की निर्मलता एवं बीज ने सभी को प्रभावित किया है ।

१ यह नाटक ज्योत्सिराम मिश्र का लिखा हुआ है । वे सरकारी स्कूल में बार्ट मास्टर थे । मंचन के समय वे उपस्थित थे । नाटक की सफलता पर दर्शकों ने लेखक को मंच पर बुलाने का आग्रह किया । मास्टर साहब अपनी नौकरी के डर से प्रवृत्त होने में डरते थे । बहुत आग्रह पर मिश्र जी ने चतुर्वेदी जी को जो जो मंचन के समय उपस्थित थे, मंच पर मैत्र किया । सारा सम्मान मासनलाल जी को मिला । साहित्य सम्मेलन द्वारा प्रथम स्वर्णपदक भी चतुर्वेदी जी ने लिखा ।

२ 'स्वराज्य' लण्डन से प्रकाशित ।

३- शिल्प

नाटक में चार अंक हैं तथा उनमें अनेक दृश्य। दृश्यों की अवतारणा पारसी रंगमंच के अनुसार ही है। प्रथम अंक में देवालय, ऋषि वाश्रम, गंगातट, वन तथा राजम्वन का एक प्रान्तर भाग दृश्य है। सारे अंक में मार्ग, सन गृह, ऋषि वाश्रम, इन्द्रसभा तथा इन्द्रपुरी पांच दृश्य हैं। तृतीय अंक में द्रौपदी महल, मार्ग तपोवन, सुमद्रा महल तथा गंगा तट। इसी प्रकार सप्तम अंक में अंगल, राजसभा, कैलाश, ब्रह्मलोक वाश्रम तथा युद्धस्थल आदि दृश्य हैं।

इस प्रकार का दृश्य-विधान पदों पर अच्छा प्रतीक अभिनय द्वारा प्रदर्शित किया जा सकता है। रंगमंचीय नाटकों के दृश्य-विधान की भांति ही इस नाटक का दृश्य-विधान भी अधिक आभासित कराया जायगा। पारसी नाटकों की अपेक्षा यह नाटक साहित्यिक दृष्टि से उत्कृष्ट है। रंगमंच तथा साहित्य दोनों आवश्यकताओं का इसमें अच्छा समन्वय किया गया है। दृश्य-विधान में चमत्कारपूर्ण स्थितियों का संयोजन वहाँ है, वहाँ आकाशमार्ग में चित्रित पत्नी के साथ विहार करता है।

नाटक में प्रस्तावना गट-नटी की स्थिति आदि को देखकर इसे संस्कृत नाटक की कोटि में रखा जा सकता है। साहित्यिक भाषा तथा नाटकीय सम्भाषों से नाटक की सुलभता का पता चलता है। भाषा विभूत, सहज तथा स्वाभाविक है। सम्भाषों में कथा तथा चरित्रों के उद्घाटन की सामग्री है। द्वितीय अंक में यम तथा इन्द्र का सम्वाद देखिये --

इन्द्र -- और उन कुछ भाग्य पराजित देशों को किस प्रकार बनाते हो :

यम -- उन देशों में जो देश -द्रोही और झूठी राजकृपा के भिक्षुक होते हैं उन्हें मृत्यु के बाद कुम्भीपाक में डालता है...

सम्वादों में पद्य या गीत भी उच्चकोटि के हैं। गीतों में भाषा तथा भाव सभी समुद्ध हैं। द्वितीय अंक में चित्रसेन --

विश्व मैं हा: हा: बरी वासता तेरा नाश

इन मदान्य कठपुतलों में हो स्वामिमक्ति का क्योंकर वास।

धन्य वीर देखते हैं जो, अपना जीवन सादा स्वतन्त्र

फुंका नहीं किसी ने मुझमें जीवन का यह प्यारा मंत्र ॥

देश-प्रेम तथा कर्तव्यपरायणता का इससे सुन्दर मन्त्र क्या हो सकता है। कृष्ण और अर्जुन मित्र ही नहीं, भगवान तथा पक्ष के सम्बन्ध वाले थे। पर कर्तव्य के जाने ये सम्बन्ध नीण हो गये हैं। दोनों का युद्ध-वर्म घालन की दृष्टि से ही हुआ है। पारसी नाटकों में स्त्रियों का चित्रण हास्यास्पद और बर्शोभन रहता था। इस नाटक में इस प्रकार का मदापन नहीं आ पाया। सुमद्रा की सरलता का लाभ उठाकर नारद चित्रसेन की रक्षा का भार अर्जुन के कन्धे पर रख देते हैं और इस प्रकार चित्रसेन के प्राणों की रक्षा हो जाती है।

नाटक में गालव ऋषि तथा उनके शिष्यों -- शशि तथा हंस के प्रसंग रोचक हैं, इससे उनके नाटक के शिल्प में दोष उत्पन्न नहीं होता। संस्कृत नाटकों के विद्वान की पूर्ति करके मुख्य कथा को जाने बढ़ाने में ये मात्र सहायक हैं। पारसी रंगमंचीय नाटकों से भिन्न यह नाटक अपनी निजी विशेषताएं रखता है।

स्वगत--

यद्यपि अस्वाभाविक होने के कारण स्वगत नाटक का कथन बीच में बान्ध नहीं है, फिर भी इस नाटक में स्वगत का प्रयोग संस्कृत नाटकों की भांति ही सुकर किया गया है। इससे पात्रों के मनोविवेचन की कलक मिलती है।

संकेत --

नाटक में अभिनय-संकेत पर्याप्त हैं यथा-- 'गिरते ही', 'उठते हुए', 'वोनों दौड़कर गले मिलते हैं' तथा 'रथ से उतर कर' आदि संकेत जांगिक अभिनय स्पष्ट करते हैं। सात्विक अभिनय नाटक में कर्म स्थानों पर हैं।

सब मिलाकर यह नाटक हिन्दी की ठोस एवं अमूल्य निधि है। यदि माखनलाल जी ने जो दो-बार- नाटक और इसी तरह लिख दिये होते तो हिन्दी नाट्य-साहित्य की श्रीवृद्धि करते।
ग-

अन्य प्रमुख रंगमंचीय साहित्यिक नाटककारों में श्री जमनादास मेहरा, वानन्द प्रसाद त्रिपाठी, हरिदास यादव, दुर्गाप्रसाद गुप्त तथा शिवराम दास गुप्त हैं। इन सभी का रचना-काल सन् १९१० ई० से लेकर १९४० ई० के मध्य पड़ता है। इनकी रचनाएं पौराणिक तथा सामाजिक सन्दर्भों को लेकर प्रस्तुत की गयी हैं। पूर्व वर्णित नाटकों के अनुसार ही इन नाटकों में रंगमंच तथा साहित्यिक गुण भरे हैं। ये सभी नाटककार मूलरूप से अभिनेता भी थे। इसीलिए इनके नाटकों में रंगमंच अधिक सज्जमता से उभरा है। उ इन लेखकों के कुछ नाटक व्यवसायी नाटक मण्डलियों द्वारा भी अभिनीत हुए हैं, तथा कुछ व्यवसायी नाटक कुछ मण्डलियों द्वारा भी मंच पर प्रस्तुत हुए हैं।

साहित्यिक रंगमंचीय नाटकों से हिन्दी नाटक साहित्य का गठन भरता गया। किन्तु सबसे ये नाटक किसी सीमा तक लोक-रस के प्रतिकूल पड़ते गये। यह स्थिति इतनी बढ़ गयी कि नाटक रंगमंच से दूर होते गये। रंगमंच से दूरी का कारण विज्ञान प्रचार तथा रंगमंच से अनभिज्ञता ही थी। रंगमंचीय नाटकों में संस्कृत नाट्य शिल्प का प्रभाव दूर नहीं किया जा सका। वास्तव्य अन्तर्द्वन्द्व, संघर्ष तथा मनोविज्ञान का प्रयोग इन नाटकों में उभर नहीं सका है। फिर भी हिन्दी के नाट्य साहित्य-प्रासाद में नाटक नींव के पत्थर हैं।

अध्याय ५ .

-०-

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९३१ ई०-१९६०)

अध्याय ५

-0-

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९३१ई०-१९६०ई०)

पृष्ठभूमि

हिन्दी नाट्य साहित्य में इस काल को स्वर्ण युग कहा जा सकता है । इस काल में नाटक की समस्त विधाओं-- गीति नाटक, खोक्ति रूपक, प्रहसन, स्कांकी, रेडियो नाटक आदि पर कुशल नाटककारों द्वारा रचनाएँ प्रस्तुत की गयीं । इस काल में नाट्य शिल्प में अनेक प्रयोग किए गए । भारतीय नाट्य शिल्प के साथ पाश्चात्य नाट्य शिल्प का समन्वय भारतेंदु हरिश्चन्द्र के समय से ही किया जाने लगा था । इस काल में इन दोनों नाट्य शिल्पों के समन्वय से एक स्वतन्त्र नाट्य शिल्प का विकास हुआ । इसके द्वारा सभी प्रकार के नाटकों की रचना सम्भव हो सकी । भारतीय नाट्य शिल्प द्वारा अधिकतर सांस्कृतिक कथानकों को लेकर नाटक लिखे जाते थे, अब ऐतिहासिक, सामाजिक और अन्योन्य प्रकार के कथानकों के पर भी नाट्य रचनाएँ की जाने लगीं ।

इस काल में सबसे बड़ी क्रान्ति यह हुई कि घटना प्रधान नाटकों के स्थान पर चरित्र प्रधान तथा वातावरण प्रधान नाटक लिखे जाने लगे । पात्रों के चरित्र-चित्रण के लिए मनोविज्ञान को प्रमुखता प्रदान की गयी । मनो-विज्ञान के आधार पर चरित्र-चित्रण करने से नाटक में संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावनाएँ उत्पन्न हुईं । इससे नाटक की अभिनेयता में स्वाभाविकता आ गई ।

रंगमंच की नवीन सम्भावनाएं इसी काल में प्रत्यक्ष हुईं । संस्कृत के प्रतीकवादी रंगमंच के स्थान पर यथार्थवादी रंगमंच को प्रश्रय दिया गया जो क्रमशः मनोवैज्ञानिक होता गया । उसकी अभिनय मुद्राएं और भाव-मंगिमाएं प्रतीक से स्थूल और स्थूल से स्वाभाविक हुईं । इस प्रकार कथानक, पात्र, भाषा, रंगमंच और प्रस्तुतीकरण सभी दृष्टियों से इस काल के नाटकों में परिवर्तन हुए । भारतीय नाटक के सुखान्त के साथ-साथ दुःखान्त नाटक लिखे जाने लगे जो यथार्थ तथा स्वाभाविकता के वाहक बनें । इस प्रकार इस काल में हिन्दी नाट्य साहित्य की सर्वांगीण समृद्धि हुई । इस काल के नाटकों को दो कौटियों में रखा जा सकता है :

अ-- श्रव्य नाटक

आ-- दृश्य नाटक

अ- श्रव्य नाटक

हिन्दी में श्रव्य कौटि के नाटक पारसी रंगमंचीय नाटकों की असाहित्यिक प्रतिक्रिया में लिखे गये । पारसी नाटकों में सामाजिक शील, स्वस्थ नाट्यकला तथा भाषा के परिमार्जित रूप की उपेक्षा थी । उनमें विशुद्ध नाटकीयता के स्थान पर कमत्कार प्रदर्शन को प्रश्रय दिया गया था । ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक कथावृत्तों को देश, काल और पात्र की स्वाभाविकता से हीन एक ही प्रकार के मंच पर रखा जाता था । मारतेंद्रु हरिश्चन्द्र, तत्पश्चात् जयशंकरप्रसाद के हृदय में इन अस्वाभाविकताओं को दूर कर विशुद्ध रूप में नाटक लिखने की प्रेरणा उत्पन्न हुई । साहित्यिक श्रव्य नाटक इसी प्रतिक्रिया के परिणाम हैं । इनकी कुछ शिल्पगत विशिष्टताएं हैं, जिनके कारण इनकी एक स्वतन्त्र कौटि बन गई है । उन विशिष्टताओं पर विचार करना आवश्यक है ।

शिल्पगत विशिष्टताएं

श्रव्य नाटकों के अन्तर्गत दृश्य विधान, पात्रयोजना, सम्वाद-विधान संकलनत्रय, संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व सभी नाटकीय तत्वों में अपनी विशिष्टता है ।

दृश्य विधान

श्रव्य नाटकों का दृश्यविधान विस्तृत है । उसे रंगमंच पर सजा पाना तो दूर रहा, दृश्यपटों के माध्यम से प्रदर्शित कर पाना भी कठिन है । इन नाटकों में वन, प्रकोष्ठ, मार्ग, बीधी, महत्त्व, पर्वत, राजमहल के भीतरी भाग में एक कक्षा इस प्रकार के दृश्य कथा के अनुसार स्वतन्त्र क्रम से रखे जाते हैं । दो विरोधी स्वभाववाले अचल दृश्यों के बीच में कोई चल दृश्य न रखने के कारण उन्हें मंच पर सजा पाना एक समस्या है । इन नाटकों में बहुधा पांच अंक तथा पैंतीस चालीस दृश्य रहते हैं । इतने दृश्यों की व्यवस्था कर मंच पर सजाने में पांच-सात घण्टों का समय अपेक्षित है ।

उपर्युक्त अवरोधों के कारण श्रव्य नाटकों का दृश्यविधान तरल माना गया । इसीलिए ये नाटक श्रव्य मात्र कहे जाते हैं । इनका पात्र-विधान भी असंयत और स्वतन्त्र है ।

पात्र योजना

श्रव्य नाटकों में पात्रों का संख्या तीस से पचास तक रहती है । सभी नाटक की कथावस्तु से सम्बद्ध हों, ऐसा भी नहीं होता । सहायक पात्रों को असम्बद्ध रूप से रखा जाता है । अस्वाभाविक रूप के कारण ही नाटक में पात्रों का आपसी सम्बन्ध भी बहुत अव्यवस्थित हो जाता है । मंच प्रस्तुति में सभी पात्रों से दर्शकों का परिचय भी नहीं हो पाता । स्पष्ट है

कि संरचना, संक्षेप और उनकी कथावस्तु में असम्बद्धता के कारण इन नाटकों की योजना नाट्य मंचन में बाधक है। इसलिए इस प्रकार की पात्र योजना वाले नाटकों को श्रव्य नाटक कहा गया।

सम्वाद योजना

श्रव्य नाटकों के सम्वाद लम्बी वक्तृता के रूप में क्रिया-हीन हैं। सिद्धान्त की व्याख्या करते-करते समय ये विस्तृत हैं तो साधारण बातचीत के स्तर पर सांकेतिक मात्र रह गये हैं। दोनों ऐसे सम्वादों में चरित्रोद्घाटन की क्षमता नहीं रह जाती। साथ ही कथावस्तु के नाटकीय विकास में भी पात्रों की उपयोगिता का कोई महत्व नहीं रह जाता।

इन नाटकों की भाषा-शैली पात्रानुकूल नहीं होती। या तो सभी पात्र एक ही स्तर की विशुद्ध साहित्यिक भाषा का प्रयोग करते हैं या इतनी सामान्य भाषा बोलते हैं जो मंचगुण से हीन है। इन नाटकों की भाषा शैली दर्शकों को अपनी ओर आकृष्ट ही नहीं करती। यदि इसमें आकर्षण आता भी है तो वह बौफिल हो जाता है। इस प्रकार इन नाटकों की भाषा-शैली और सम्वाद योजना दृश्य नाटकों की सीमा में प्रवेश करने में असमर्थ है।

संकलनत्रय

देश, काल और क्रिया की स्फुटता का इन नाटकों में पूर्ण अभाव होता है। इनका कथानक अनेक स्थानों पर अनेक वर्षों के समय में फैला रहता है। इसी कारण इनमें विस्तार अधिक है। विस्तार के कारण दृश्य इनकी गम्भीरता में समाप्त हो जाता है। अभिनयता के बाधक तत्वों में संकलनत्रय प्रमुख है। इसके अभाव में इन नाटकों को श्रव्य कोटि में रखना आवश्यक हो जाता है।

संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व

श्रव्य नाटकों में संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व का अभाव तो नहीं कहा जा सकता, किन्तु इनका परिपाक नाटकीय रूप में नहीं होता । नाटकों में स्थितियाँ ऐसी आ जाती हैं कि इनकी तोव्रता स्पष्ट नहीं हो पाती । अधिकतर पात्र समझौता कर लेते हैं और संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व का स्थिति समाप्त हो जाती है । शील गुण, धार्मिकता, परोक्षकार तथा सहनशीलता आदि गुणों को व्याख्या पात्रों को माझा में रख देने से संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावना समाप्त हो जाती है ।

उपर्युक्त कठिनाइयों के कारण इन नाटकों का मंचन असंभव बन जाता है । इस प्रकार के नाटकों में साहित्यिक सौन्दर्य अधिक रहता है, मंचीय सुविधा नहीं, अतः इन नाटकों को श्रव्य कौटि में रखना युक्तियुक्त है । श्रव्य नाटकों पर डा० रामकुमार वर्मा ने लिखा है -- 'पाठ्य नाटक कथावस्तु के विन्यास में किसी प्रकार की सीमा स्वीकार नहीं करते । वे उपन्यास के समान एक घटना को चाहे वह बड़ी से बड़ी हो या छोटी से छोटी, पात्रों के सहारे स्पष्ट करते चलते हैं । दृश्यों की व्यवहारिकता और क्रम में उनका विश्वास नहीं है । पात्रों की संख्या मनमाने ढंग पर घटती-बढ़ती है और चरित्र-चित्रण में उचित अनुपात का ध्यान नहीं रह जाता है । कोई पात्र दो दृश्यों में आकर आँखों से ओझल हो जाता है और कोई पात्र बार-बार आकर अमुचित रूप से प्रमुखता प्राप्त कर लेता है । भाषा सर्वत्र एक-सी रह जाती है । पात्रों के स्वभाव और जीवन की स्थिति के अनुसार उसमें परिवर्तन नहीं होता । दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि पाठ्य नाटक अभिनय शैली में उपन्यास ही हैं । कथा का वर्णन स्वयं लेखक न कर पात्रों द्वारा करा देता है ।'

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'विजयपर्व', पृ० १३

स्पष्ट है कि श्रव्य नाटक यद्यपि नाटकीय शैली में लिखे गये हैं तथापि उनका मंचीय प्रस्तुतीकरण सुविधापूर्वक नहीं हो सकता । ऐसे श्रव्य नाटकों को चार रूपों में बांटा जा सकता है :

१- गीति नाटक

२- स्वोक्तिरूपक

३- श्रव्य प्रहसन

४- नाटक

श्रव्य नाटकों के शिल्प एवं प्रमुख नाटककारों के नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत करने के पूर्व प्रथम तीन प्रकार के नाटकों का परिचय दिया जा रहा है :

१- गीतिनाटक

शिल्पविधान : गीति नाटक में सृजनात्मक अभिव्यंजना की गम्भीरता अधिक रहती है । काव्यात्मक अभिव्यक्ति के कारण इसमें भाव प्रवणता होती है । डा० दशरथ जोषा ने गीतिनाटक के विषय में अपना मत इस प्रकार दिया है -- 'गीतिनाट्य में बाहरी क्रियाशीलता और संघर्ष के स्थान पर मानसिक मार्गों का स्क-दूसरे के साथ संघर्ष दिखाया जाता है । नाटक में मौखिक युद्ध, आन्तरिक संघर्ष को उद्दीप्त करने के लिए रखा जाता है । गीतिनाटक का सम्पूर्ण कथानक गेय होता है और इसका अभिनय संगीतमय होता है । गीतिनाट्य में अन्य प्रभावों की अपेक्षा कविता का प्रभाव अधिक प्रभावशाली रहता है ।'

डा० जोषा के मत का अभिप्राय गीति नाटक में संगीत तथा गीत का प्रभाव ही सर्वोपरि मानने से है । गेयता से नाटक की अभिनयता का ह्रास होता है । इसी से गीतिनाटक के अभिनय का प्रभाव विस्तार की अपेक्षा गहराई में अधिक है । जिससे वह प्रभावशाली, संवेदनशील

१- डा० दशरथ जोषा : 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास', पृ० ४३३ ।

तथा सम्प्रेषणशील हो जाता है। बौद्धिक नाटककार गीति नाटक की रचना में सफल नहीं हो सकता। 'मार्डन पौडटिक ड्रामा' में भी यही स्पष्ट किया गया है कि गीति नाटक में लेखक अपनी व्यक्तिगत अभिव्यक्ति प्रस्तुत करता है। वह समाज तथा वर्ग की बात नहीं करता। अपने जीवन की अनुभूति ही इस विधा के नाटकों में कथावस्तु बनती है। गीतिनाटक में उसका पात्र समाज के किसी पात्र का प्रतिनिधित्व नहीं करता और न वह समाज को कोई उद्देश्य देना चाहता है। उसका पात्र तथा विषय काल्पनिक होता है। इस प्रकार गीतिनाटक जीवन की व्यक्तिगत भावात्मक अभिव्यक्ति है। जिसका सम्बन्ध मस्तिष्क से नहीं, हृदय से है।

विकास

हिन्दी में मारतैन्दु हरिश्चन्द्र से इसका प्रारम्भ होता है। उनका 'नीलदेवी' गीतिरूपक है। देश की दीनता से दुखी होकर उन्होंने इसकी रचना की है। इसमें पण्डित तथा वसन्तक के सम्वादों द्वारा यह स्पष्ट कराया गया है कि धर्मात्मा राजा अघर्मपूर्वक मारा गया है। नीलदेवी के समक्ष अब दो ही रास्ते हैं। वह या तो शत्रु को वात्म समर्पण करे या उससे लौहा ले। रानी संघर्ष करना पसन्द करती है। वह क्रुद्धरूप

१- "Poetic drama in which the dramatist is trying to pluck his individual from the mass and set him against the back ground of life itself. The individualism is not controlled by the necessities of his environment but by some onward law of being. It is the wish of the poetic dramatist not to bring his character near to us not to impress upon his to concrete realities of the world but to distance us from them." Poetic Drama Page No. 9.

नर्तकी बनकर अमीर अब्दुल शरीफ के दरबार में नृत्य करती है। अमीर रानी को शराब पिलाना चाहता है। रानी उसी समय उसके असावधान क्षणों में उसका बघ कर देती है। रानी द्वारा नृत्य करना जितना अमर्यादित था। अमीर के बघ से वह उतना ही राजनीति का कौशल बन जाता है।

भारतैन्दु के बाद हिन्दी गीतिनाटकों के लेखकों में सर्वश्री जयशंकर प्रसाद, मैथिलीशरण गुप्त, सुमित्रानन्दन पन्त, डा० रामकुमार वर्मा, सियारामशरण गुप्त, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयशंकर भट्ट, मगवती चरण वर्मा, आरसी प्रसाद सिंह तथा गिरिजाकुमार माथुर हैं। इन नाटककारों में से कुछ के गीति नाट्यों का अध्ययन विषय की स्पष्टता के लिए किया जा रहा है--
प्रसाद कृत 'करुणालय'

जयशंकर प्रसाद ने इस गीति नाट्य की रचना पौराणिक कथानक के आधार पर की है। हिन्दी में शिल्प का दृष्टि से गीतिनाटकों का समुचित विकास इसी नाटक से होता है। इसके कथानक में आन्तरिक संघर्ष उभारने के लिए पर्याप्त सम्भावनाएं हैं। कथानक मानसिक द्वन्द्व से भरपूर है।

कथानक

आकाशवाणी सुनकर सत्य हरिश्चन्द्र अपने पुत्र रोहिताश्व का बलिदान करना चाहते हैं। रोहिताश्व इसका प्रतिवाद करता है और घर से भाग जाता है। वह अजीर्त तथा तारुणी से मिलता है जो बहुत भूखे हैं। रोहिताश्व उन्हें सी गारें देने का वचन देता है, बदले में उनके पुत्र शुनःशेप को बलिदानार्थ मांग लेता है। शुनःशेप माँ-बाप की दुआँवा शान्ति करने के लिए बलिदान के लिए प्रस्तुत होता है। इसी समय विश्वामित्र प्रकट होते हैं और बलिकार्य रोक दिया जाता है। बाद में यह स्पष्ट होता है कि शुनःशेप विश्वामित्र का ही पुत्र है।

शिल्प

इस नाटक में हरिश्चन्द्र का मानसिक संघर्ष, रोहिताश्व का विरोध, अजीर्त का दरिद्रता के कारण बलिहेतु पुत्र को बेचना और शुनःशेप का बलि के लिए प्रस्तुत होना आदि स्थल मानसिक हलचल के सुन्दर नमूने उपस्थित करते हैं। शुनःशेप को ज्ञात है कि रोहिताश्व प्राणरक्षा के भय से बलिकार्य के विमुख है। उसके पास सौ गायें देकर दूसरे का जीवन लेने की सामर्थ्य है। शुनःशेप के पात्र गायों का अभाव है। अतः उसे अपने प्राणों का उत्सर्ग करने के लिए तैयार होना पड़ता है। शुनःशेप का आन्तरिक द्वन्द्व नाटक में कारुणिक दृश्य उपस्थित करता है। प्रसाद जी ने उपर्युक्त सभी स्थलों पर संघर्ष को नाटकीय रूप में विकसित किया है। करुणालय गीतिनाट्य पद्धति की आदर्श कृति है।

मैथिलीशरण गुप्त कृत 'अनघ'

श्री मैथिलीशरण गुप्त मूलतः एक प्रबन्धकाव्य के प्रतिभा-सम्पन्न कवि हैं। उन्होंने अनेक काव्य कृतियां रची हैं, जिनमें 'अनघ' एक गीतिनाट्य है।

कथानक

इस गीतिनाट्य का नायक मधु है। वह एक समाजसेवी व्यक्ति है। समाज के निम्नवर्ग के व्यक्तियों को संगठित कर वह राज्य से अत्याचार समाप्त करना चाहता है। उसके पिता अमोघ और मां दोनों उसके मार्ग में अवरोध उपस्थित नहीं करते हैं। वह माली की लड़की सुरभि से प्रेम करता है और बाद में इसी लड़की से शादी करता है। ग्राम के सभी नवयुवक मधु के साथ संगठित हो जाते हैं। मुखिया और ग्राममौजक उन्हें बिड़ौड़ी सिद्ध करते हैं। वे राज्यपद का लालच लेकर समुत्त

को अपने पक्ष में मिला लेते हैं । मगधराज के समक्ष न्याय होता है । बन्दी मगध लाया जाता है । विद्रोही नेता के रूप में मगधराज उसे सुली को सजा देते हैं । सुरभि इसका विरोध करती है । मगध की महारानी सुरभि की बात मानती है और मगध को राज्य की ओर से मुक्त किया जाता है, उसकी सभी जयजयकार करते हैं ।

शिल्प

‘अनघ’ में दृश्यों का विभाजन गुप्त जी ने स्थानों के आधार पर किया है । इसमें अरण्य, चौपाल, मगध का घर, उद्यान, बट छाया, चबूतरा, ग्राम भोजक का घर, मधुवन, स्कान्त, दग्धगृह, कारागार, राजधानी और न्यायसभा के दृश्य हैं । पात्रों को मानसिक अन्तर्विदना का चित्रण इस नाटक में गहराई से हुआ है । मगधराज की राजसभा लगी है । राजा मगध से प्रेक्षित हैं :

‘द्रोही-- तुम पर गये मस्त हाथी जो हूले
तुम्हें मारना कहां समी वे कैसे भूले
क्या तुम कोई मन्त्र जानते हो, बतलाओ ?
मारण के भी विविध यन्त्र हैं भूल न जाओ ?

मगध

देव काल गति भला कहीं परतन्त्र रही है
हमें किसी से द्रोह नहीं वह मन्त्र यही है^१,
मगध के कथन से स्पष्ट है कि इस गीति नाट्य के कर्मविपाक का स्पष्ट चित्रण किया गया है । डा० दशरथ जोषा भी इसमें गीति नाट्य

१- मैथिलीशरण गुप्त : ‘अनघ’, पृ० १२३ ।

की विशिष्टताओं का समावेश मानते हैं --^१ अनघ में घटनाओं का स्पष्टीकरण इतनी शीघ्रता से हुआ है कि नाटकीय अन्विति में क्रियाशीलता आ गयी है। सम्वाद^१ विधान मन की आन्तरिक एवं बाह्य स्थितियों में सामन्जस्य स्थापित करता है।^१

इस छन्दबद्ध रचना में प्रत्येक दृश्य में छन्द बदलता रहा है। स्पष्ट है कि मध का जीवन विभिन्न अवस्थाओं के मध्य स्पष्ट किया गया है। इस गीति नाट्य में काव्य और नाट्यकला का सुन्दर सन्वय है।
उदयशंकर मट्ट कृत 'मत्स्यगन्धा'

'मत्स्यगन्धा' श्री उदयशंकर मट्ट की मौलिक गीतिनाट्य कृति है। इसमें गीतिकाव्य तथा नाट्यकला दोनों का उचित परिपाक हुआ है।

कथानक

मत्स्यगन्धा धीवर कन्या है। उसने यौवन के प्रथम चरण में ही अनंग द्वारा संसार मर का सौन्दर्य प्राप्त किया है। किन्तु संसार मर का सौन्दर्य और यौवन पाकर भी वह दुखी है। उसे पाराशर ऋषि से चिर यौवन प्राप्त हुआ है। अपने धीवर जीवन से माग्यवश वह मुक्ति पाती है और कौरववंश की राजमाता सत्यवती बनती है। विधवा होकर वह बहुत दुखी होती है। अन्त में अनंग से पुनः वह विचारमग्न स्थिति में मिलती है जहाँ यौवन का वरदान अभिशाप सिद्ध होता है।

१- डा० जीका : 'हि० ना० उ० और वि०', पृ० ४३६।

शिरप

यह गीतिनाट्य पांच दृश्यों में विभाजित है । प्रथम दृश्य में यौवन के मद से उन्मत्त मत्स्यगन्धा के समक्ष अनंग अपना परिचय इसप्रकार देता है :

यौवन में तृप्तहान तृष्णा, प्ररोह लोभा

सैकड़ों वसन्त हारा

शत-शत उद्गार, शत-शत हाहाकार !

दूसरे दृश्य में मुनि पाराशर मत्स्यगन्धा के साथ नाव पर नदी पार करते हैं । दोनों की भावनाओं का मेल होता है । पाराशर उसे चिरयौवन का वरदान देते हैं । यहां समर्पण का चित्र अच्छा खींचा गया है ।

पांचवें दृश्य में वह कौरव वंश की विधवा रानी सत्यवती है । उसका हृदय दुःख से फूट पड़ता है । अपने अतीत पर विचार कर उसके हृदय की भाव-मंगिमा राशि-राशि बिसर पड़ी है । वह अन्त में अनंग से कहती है :

तुम मेरे अभिशाप जीवन में अपलाप

ले लो वो दिया जो ले लो अविलम्ब है अनंग

है असह्य मार यह दुर्वह प्रचण्डतर

दण्ड लघुकार्य कर अजेय है महान है ^१ ।

गीतिनाट्य कला की दृष्टि से इस नाटक में यह स्थल बहुत कलात्मक है । भाव पदा के साथ ही यहां नाटककार का कलापक्ष भी निखर उठा है ।

१- उदयशंकर शर्मा : मत्स्यगन्धा, पृ० ४३ ।

प्रस्तुतीकरण में भी इस नाटक में प्रयोग किए गए हैं ।
दृश्य तीन में अन्धकार छा जाता है, नाव स्थिर हो जाती है, अंधेरे में
आवाजें आती हैं । अन्त में मत्स्यगन्धा आँख खोलकर देखता है । कहाँ भी
कुछ नहीं है । चारों ओर से बादल घिर आया है । सूर्य छिप गया है,
चारों ओरसे घटाटोप अंधेरा है ।

इस प्रकार मंच प्रयोग के साथ ही उच्चस्तर की भावुकता,
काव्य सौष्ठव और नाटकीयता का संयोग इस नाटक में उपस्थित हुआ है ।
श्री सुमित्रानन्दन पन्त कृत 'ज्योत्स्ना'

पन्त जी का व्यक्तित्व प्रधानतया एक कवि का व्यक्तित्व
है । काव्य की सभी विधाओं पर इन्होंने रचना की है । नाटकों के क्षेत्र में
इनका ज्ञान कम नहीं है, पर इस विधा पर इन्होंने नहीं के बराबर लिखा
है । नाट्य मंचन के साथ निकटतम सम्बन्ध होने के कारण ये इन विधा से
अद्वैत नहीं रह सके । यहां इनके नाट्यरूपक 'ज्योत्स्ना' पर हम विचार
करेंगे । इन्होंने गीति नाट्यशैली पर ही मौलिक कृतियों का सृजन किया है ।
उनकी इन कृतियों में 'शिल्पी', 'ध्वंसशेष' तथा 'अप्सरा' भी प्रमुख हैं ।

कथानक

ज्योत्स्ना प्रतीक पद्धति पर लिखा गया एक नाट्य रूपक
है । इसके नाट्योपकरण प्रकृति से जुड़े गये हैं । इसके सभी दृश्यों की
संयोजिका ज्योत्स्ना है । उसके पति इन्दु उसकी काव्यगति के प्रेरक हैं ।
पवन, सुरभि और कल्पना उनके साथी हैं । विषमता में समता स्थापित करने
का उद्देश्य इस रूपक में रखा गया है ।

प्रतीक नाटक होने पर भी 'ज्योत्स्ना' में काव्यत्व की
प्रधानता है । आधुनिक जीवन तथा विषमता से दुखी होकर नवीन समाज

और संस्कृति के निर्माण का लक्ष्य लेकर ज्योत्स्ना स्वर्ग से मृत्युलोक को आती है। मध्यरात्रि की नीरवता में सृष्टि के सुप्त मानव-मानस में उस्ता यह उद्देश्य सफल होता है। रात्रि के तृतीय प्रहर में प्रलय का रूप दिखाया गया है। इससे प्राचीन जीर्ण शीर्ण संस्कृति तथा रूढ़ियों पर कुठाराघात होता है। प्रातःकालीन नवीन बेला में नवीन समाज और संस्कृति की ऊषा फुटती है।

शिल्प -- कथावस्तु को संगठित रूप में प्रस्तुत नहीं किया जा सका। इससे इस रूप में वितराव है। इसी कारण इसका मंचन सम्भव नहीं है। डा० श्रीपति त्रिपाठी का भी मत इसी पक्ष में है -- 'विस्तृतत्व' के कारण उसकी नाटकीयता शिथिल हो गई है। रंगमंच की दृष्टि से उसकी सफलता संदिग्ध है।^१

मंचन में असफल यह रूपक सौद्देश्य लिखा गया है। इसके उद्देश्य पर डा० सोमनाथ गुप्त लिखते हैं -- 'विषमता में समता की स्थापना करना ही प्रत्येक कलाकार का उद्देश्य होता है। पन्त जी ने अपने इस रूप में इसी उद्देश्य की पूर्ति की है।'^२

उद्देश्यपूर्ति के लिए लिखे जाने से बौद्धिक होने पर भी इसका काव्यपक्ष प्रबल है और वह पाठक को आनन्द प्रदान करने में सक्षम है।

१. स्वोचितरूपक

स्वोचित रूपक की कथावस्तु का विकास संस्कृत की भाषा नाट्यशैली पर होता है। इसमें एक ही पात्र सम्पूर्ण कथावस्तु का उद्घाटन करता है। इस पात्र के कथोद्घाटन में जो नाटककार जितनी सफलता से

१- डा० श्रीपति त्रिपाठी : 'हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव' पृ० ३५५

२- डा० सोमनाथ गुप्त : 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', पृ० २४४

मोड़ उत्पन्न कर देता है, वह उतना ही सफ़ल स्वोक्तिरूपक लिख सकता है। इसमें बहुधा अनेक स्थितियाँ अथवा घटनाओं का समीकरण किया जाता है, जिनके माध्यम से कथानक विकास पाता है।

स्वोक्तिरूपक के कथानक का विकास पार्श्व प्रभावों के द्वारा भी किया जाता है। दृश्य-पट के भीतर घटित प्रभाव मंच पर अभिनय करने वाले अभिनेता के कार्य व्यापारों में मोड़ उत्पन्न करते हैं। इसप्रकार का कथोद्घाटन अधिक कलात्मक होता है। इससे पात्र का मानस अधिक सजग रहता है, जिससे स्मृति के अवरोह से कथानक का विकास किया जा सकता है।

स्वोक्तिरूपक की इस विधा से आन्तरिक संघर्ष प्रकट करने का सुअवसर प्राप्त होता है।

विकास

हिन्दी में स्वोक्तिरूपक का प्रभाव संस्कृत तथा अंग्रेजी से आया है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का 'विषमस्य विषमोषधम्' स्वोक्तिरूपक है। पाश्चात्य विधा पर इस प्रकार के नाटक लिखने वालों में सेठ गोविन्ददास तथा रामवृद्ध बैनोपुरी का नाम उल्लेखनीय है। सेठ जो न स्वोक्तिरूपकों की रचना संस्कृत के स्कपात्रीय नाटकों की शैली पर की है। इनके स्कपात्रीय नाटकों का संग्रह 'चतुष्पथ' है।

'चतुष्पथ'

'चतुष्पथ' में चार स्कांकी नाटक संगृहीत हैं—'प्रलय और सृष्टि', 'अलबेला', 'शाप-वर' तथा 'सच्चा जीवन'।

स्कपात्रीय नाटक में एक समय में एक ही पात्र एक स्थान पर विभिन्न प्रभावों द्वारा भाव-प्रदर्शन करता है। एक पात्र विभिन्न स्थानों पर भी भाव प्रदर्शन कर सकता है, पर इस प्रकार के स्वोक्तिपरक का मंचन अमसाध्य है। इस प्रकार के स्वोक्तिपरक का उदाहरण बैनीपुरी के 'सीता की माँ' है।

उपर्युक्त प्रकार के स्क्रिप्टीय नाटक का मंचन सरल है । मंच सामग्री द्वारा वाह्य वस्तुएं देखकर अथवा पूर्व घटनाओं के स्मरण द्वारा अभिनेता अपने भाव प्रदर्शित करता है । उदाहरणार्थ 'चतुष्पथ' से एक नाटक 'प्रलय और सृष्टि' को लिया जा सकता है ।

'प्रलय और सृष्टि' में पात्र अंधेरे आयु का व्यवित है । वह अपने विविध वर्णों के चश्मों, नोटबुक, कलम, लाइटहाउस, टावर घंटा, किमनी, बादल तथा धरती को लक्ष्य कर भाव प्रदर्शित करता है । नेपथ्य में बार-बार ध्वनि सुनकर उसका विचार-शृंखला एक से हटकर दूसरे पक्ष पर जाती है । कभी वह एक कमरे में बैठकर वातायन से प्रकृति का सौन्दर्य कांकता है और भाव प्रकट करता है । इसी प्रकार अन्य माध्यमों से भी वह अपने विविध भाव प्रकट करता है ।

'चतुष्पथ' के अन्य नाटकों का शिल्प भी इसी प्रकार है । सैठ जी इस विधा के प्रारम्भिक लेखक हैं । अभी हिन्दी नाट्य साहित्य में इस विधा का विकास नहीं हुआ है । बेनीपुरी जी के 'स्वोचितपरक 'सीता की माँ' के शिल्प में 'चतुष्पथ' के नाटकों के शिल्प से अन्तर है ।

'सीता की माँ'

इस स्वोचितरूपक को पांच दृश्यों में बांटा गया है । सीता के जन्म से लेकर धरती-प्रवेश तक की कथा इस नाटक में है । रामायण के रथात स्थलों को ही इस नाटक में वर्ण्य विषय बनाया गया है । 'सीता की माँ' सीता के साथ-साथ क्लृप्ता रूप में लगी है और सीता के जीवन का वर्णन करती है ।

'सीता की माँ' में माँ अपने विचारों के साथ-साथ दूसरों के विचारों को भी प्रकट करती है । बेनीपुरी ने दो पात्रों के

वथोपकथनों को भी मां द्वारा ही स्पष्ट कराया है । शैली का यह अच्छा प्रयोग है :

‘ यों न कहिए नाथ’ सीता ने कहा - फिर मां अपनी दशा का वर्णन करती है--‘ ऐसे मौके पर मां को देखना नहीं चाहिए, मेरी आँखें मुंद गयीं और कानों ने चुना --‘ मामी इसमें मेरा’ भी हिस्सा होना चाहिए मामी ।’

सेठ गौविन्ददास ने एक पात्र से एक ही स्थान पर अभिव्यक्ति करायी है, जब कि बैनीपुरी का एक पात्र अनेक स्थानों पर अनेक व्यक्तियों की अभिव्यक्ति प्रस्तुत करता है ।

यह नाटक पश्चिमी स्वाचित रूपक की विधा पर लिखा गया है । डा० दशरथ जीका इसे संस्कृत की जननाट्यशैली पर लिखा मानते हैं । वे अपने मत की पुष्टि हेतु ‘निहालदे’ नाटक का उदाहरण देते हैं^१ । इस शैली पर बैनीपुरी को और अधिक रूपकों की रचना करनी चाहिए थी । अन्तर्पदा के उद्घाटन की यह विधा अच्छी है ।

श्रव्य प्रहसन

शिल्प --

श्रव्य प्रहसन लोक में प्रचलित साधारण स्तरीय हास्य प्रधान रूपक है । इसका दृश्यरूप भी होता है, जिसका उल्लेख दृश्य-नाटकों पर विचार करते समय किया जायगा । यहां उन ग्रामीण प्रहसनों के

१- रामवृद्ध बैनीपुरी : ‘सीता की मां’

२- डा० दशरथ जीका : ‘हिन्दी नाटक उद्भव और विकास’, पृ० ४६३

उदाहरण दिये जा रहे हैं, जो अथम प्रकृति के पात्रों द्वारा अथवा स्त्रियों द्वारा प्रस्तुत किये जाते हैं । फार्म, मृदंग, ढोलक आदि वाद्यों के साथ हल्के रूप-परिवर्तन द्वारा इसका श्रवण दर्शकों को कराया जाता है । इसका कोई विशिष्ट मंच नहीं होता है । इसी से इसे व्यक्तुटि में रखा जा रहा है ।

विकास--

इन प्रहरानों का निश्चित & उल्लेख नहीं मिलता है । परम्परागत जनता में इनका प्रदर्शन होता रहता है । अतः लोक धारणा ही इनका विकास है । यहां शादी के अवसर पर गांव की स्त्रियों द्वारा प्रस्तुत प्रहसन 'नकटोरा' का स्वरूप देखिये ।

नकटोरा--

गांव की पांच-सात अभिनय-प्रिय स्त्रियां इसमें भाग लेती हैं । शादी के अवसर पर गांव के लगभग सभी लोग बारात में चले जाते हैं । गांव की रक्षा का दायित्व स्त्रियों पर ही रहता है । गांव की सुरक्षा के लिए दरोगा प्रमुख व्यक्ति समझा जाता है । अतः ये स्त्रियां इस प्रहसन में दरोगा से सम्बन्धित प्रहसन ही प्रस्तुत करती हैं :

एक स्त्री दरोगा का वैश बनाकर कुछ सिपाहियों का वैश धारण करनेवाली स्त्रियों के साथ गांव का चक्कर लगाती है । सौते पुरुषों को कोड़े मारकर जगाती है तथा घोड़े के लिए घास झीलकर लाने का आदेश देती है । निद्रा में सौते व्यक्ति की जब पिटाई होती है तो बहुधा वह इन स्त्रियों को पुलिस विभाग का ही समझ लेता है । इस प्रकार अन्य स्त्रियों का मनोरंजन होता है, गांव की सुरक्षा रहती है तथा दरोगा की बेगार देने की प्रवृत्ति का पता चल जाता है ।

गांव में धोबियों का, चमारों का तथा कहारों के प्रहसन भी उपर्युक्त कौटि के ही हैं । इन्हें आंचलिक भाषा में धोबियाराग, चमारवा, तथा कहारवा कहते हैं । पं० सुमित्रानन्दन पन्त ने अपनी काव्य पुस्तक 'ग्राम्या' में चमारों के नृत्य का उल्लेख किया है । उपर्युक्त प्रहसनों का आभास इस नृत्यशीत के अध्ययन से हो जायगा ।

'चमारों का नाच' श्री सुमित्रानन्दन पन्त

इस नृत्य गीत को श्रव्य प्रहसन के अन्तर्गत रखा जा सकता है । इसमें भी उपर्युक्त स्वांग का तरह ही समाज के उच्चवर्ग पर व्यंग्य किया गया है । कुछ चमार अभिनेता स्क कसावर बजाकर गाते हैं और चमारिन नृत्य करती हैं । उक्त अभिनेताओं में से एक अपने शरीर को बैठेगैरूप से सजाकर युद्ध में जाने का स्वांग भरता है और अपनी झुलों द्वारा मनोरंजन करता है । विक्रोवित तथा काकु के सस्ते प्रयोगों द्वारा वह उच्चवर्ग के व्यवित्यों पर झोंटाकशी करता है । कपड़े का गदका बनाकर एक अभिनेता इन विक्रोवित पूर्ण बातों को काटता है और झूल सुधारने के बहाने पूर्व अभिनेता को गदके से मारता है । उदाहरण देने से यह बात स्पष्ट हो जायगी :

'काका' उसका है साथी नट,
गदके उसपर जमा पटापट,
उसे टौकता- 'गौली लाकर
जांस जायगी क्यों न टसट ?
मुन न जायगा मुनै सा फट
'गौली लाई ही हैं !' चल हट ।
कई--मांग की बाः, मैरे भट ।
सक्काका । भगवान राम

वह भी फौरन बढ़ी कसकर
 झाका को देता प्रत्युत्तर
 खेत रह गये जब सब रण में
 वह तब निघड़क गुस्से में मर,
 लड़ने को निकला था बाहर !^१

इस प्रकार वीररसपूर्ण कथानक की नकल प्रस्तुत कर सस्ते रूप का हास्य उत्पन्न किया गया है ।

समाज के निम्न स्तर के लोग उच्च वर्ण के प्रति ईर्ष्या से भरे होते हैं । अपनी कसक और कुढ़न को वे इस प्रकार के प्रहसनों द्वारा प्रकट करते हैं । अपने लिए दुर्लभ कृत्यों की नकल करके वे अपना सन्तोष तथा दूसरों का मनोरंजन करते हैं । स्वयं 'पन्त' जी ने इसका उद्देश्य चमारों की हृदयगत कसक का प्रकाशन बताया है --

ये समाज के नीचे अधम जन,
 नाच कुद कर बहलाते मन
 वर्णों के पद-बलित चरण ये
 मिटा रहे निज सब कसक औ कुढ़न
 कर उच्छ्वसलता उद्वतपन ।^२

इस प्रकार ग्रामीण प्रहसन, जिनकी रंगमंचीय परम्परा अज्ञाप्य है । गांव के ही किसी बर्ग, जाति अथवा व्यक्ति विशेष पर तीखा व्यंग्य करते हैं । मनोरंजन करना भी इनका उद्देश्य रहता है । धोबियों का नृत्य, कहारों का नृत्य और भंगियों का नृत्य भी इसी कोटि में आता है । ये निम्न वर्ग गांव में अपने प्रहसनों के लिए प्रसिद्ध हैं ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त : 'ग्राम्या', पृ० ४५ ।

२- " : " पृ० ४६ ।

४- नाटक

श्रेष्ठ नाटकों के शिल्प तथा अन्य विशिष्टताओं पर विचार करते हुए हिन्दी के कुछ प्रमुख नाटककारों की विशिष्ट नाट्य-कृतियों का उल्लेख किया जा रहा है। इस दिशा में प्रथम जयशंकरप्रसाद की कृतियों पर विचार करना उपयुक्त है।

१- श्री जयशंकर प्रसाद

हिन्दी में व्यावसायिक नाटकों की प्रतिक्रिया के रूप में लिखे गये नाटकों में इनके नाटक प्रमुख हैं। मनोविज्ञान और संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व से युक्त पात्र इनके नाटकों के द्वारा प्रकाश में लाये गये हैं। घटनाएं पात्रों का ही जीवन स्पष्ट करने के लिए नियोजित हुई हैं।

प्रसाद जी के नाटकों में कार्य-व्यापार की तीव्रता और सुगठित कथावस्तु रहती है। उनके नाटकों में नाटकीय घटनाओं को नाटकीय कौशल से संयोजित किया गया है। ऐतिहासिक वातावरण निर्माण करने की क्षमता उनके नाटकों में है। भारतीय तथा पश्चात्य नाट्यकला का समन्वय करने में प्रसाद जी कुशल हैं। सामान्यतः उनके नाटक दुःखान्त हैं, जिनमें दार्शनिक सुखान्त भी दर्शनीय है। नाटक का विस्तार, कथानक की जटिलता, विरोधी दृश्यविधान, युद्धादि के दृश्य, स्वगत कथन तथा अनावश्यक प्रसंग उनके नाटकों में देखे जा सकते हैं। उनके गीत रहस्यवादी होने से सहज बोधगम्य नहीं हैं। उनकी भाषा लक्षणा, व्यंजना तथा कल्पना से युक्त होती है। इन्हीं कारणों से उनके नाटक सामान्यतः अभिनेय नहीं होते हैं।

प्रसाद जी के नाटकों में पात्रों की बेबसी, आकुलता शक्ति और गहनता है। वे जीवित तथा वास्थायान् हैं। उनमें सामाजिक

ज्ञातता भी कम नहीं है । दृश्यविधान की अनुपयुक्तता तथा भाषा की अस्वाभाविकता के कारण उनके नाटक रंगमंच की दृष्टि से दूषित हैं । डा० श्यामसुन्दरदास का कथन है :

“अब पाठ्य नाटकों को लीजिये । इधर कुछ वर्षों से काशी के बाबू जयशंकर प्रसाद ने साहित्य के इस अंग की पूर्ति की ओर विशेष ध्यान दिया है और उनकी मौलिक नाटक लिखने में सफलता भी मिली है, किन्तु उनके नाटकों में सबसे बड़ा दोष यह माना जाता है कि वे रंगमंच के योग्य नहीं होते उनकी भाषा कठिन साहित्यिक होता है ।”

डा० श्यामसुन्दरदास का यह मत पूर्ण सत्य नहीं है ।

प्रसाद जी का ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक रंगमंच की दृष्टि से उपयुक्त है। उसका रंगमंच प्रयाग विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग द्वारा सफलतापूर्वक हुआ है ।

प्रसाद जी की अन्य नाट्य कृतियाँ

प्रसाद जी की अन्य नाट्यकृतियाँ -- ‘सज्जन’, ‘करुणालय’, ‘प्रायश्चित्त’, ‘राजश्री’, ‘विशास’, ‘अज्ञातशत्रु’, ‘जनमेजय का नागयज्ञ’, ‘कामना’, ‘स्कन्दगुप्त’, ‘स्कंधुट’ और ‘चन्द्रगुप्त’ हैं । ये सभी उपर्युक्त मान्यताओं के अनुसार श्रेष्ठ नाटकों की कौटि की रचनाएँ हैं । यहाँ ‘चन्द्रगुप्त’ और ‘अज्ञातशत्रु’ नाटकों का अध्ययन किया जा रहा है । ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक का अध्ययन दृश्य नाटकों के साथ किया जायगा ।

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक

दृश्यविधान

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में चार अंक और तैत्तलिस दृश्य हैं । प्रसाद जी के दृश्यविधान का यह दोष है कि वे दौ अंक दृश्यों के बीच में कोई

चल दृश्य नहीं रखते हैं । इस नाटक में प्रथम दृश्य तक्षशिला विश्वविद्यालय के एक मठ में खुलता है -- दूसरा मगध के सम्राट नन्द के विलास कानन में और तीसरा चाणक्य की जन्मस्थली के टूटे-फूटे घरों के स्थान की दूरी पर ध्यान न भी दें तो ये तीनों दृश्य क्रमशः दिखा पाना सम्भव नहीं प्रतीत होता । चौथा दृश्य चल है -- सरस्वती मन्दिर के पथ का है । इसे यदि दूसरा दृश्य प्रसाद जी रखते तो दो अचल दृश्य बाद को सजाये जा सकते थे । आगे के दृश्य मगध की राजसभा, सिन्धुतट तथा मगध के बन्दीगृह के हैं । आगे गान्धार नरेश का प्रकोष्ठ तथा पर्वतेश्वर की राजसभा के दृश्य हैं । इन दृश्यों के पश्चात् आगे के दो दृश्य काननपथ तथा सिन्धुनदी पर दाण्डयायन के वाग्वक्त्र के हैं । अचल दृश्यों को इस अंग में रखा अवश्य गया है, पर उनका क्रम दो अचल दृश्यों के मध्य नहीं है ।

दूसरे अंक में ग्रीकशिविर, फेलम नदी के तट का वनप्रदेश, युद्धदौत्र, उद्यान, बन्दीगृह, युद्ध परिषद्, महत्त्व, रक्षितट तथा शिविर के समीप के स्थान के दृश्य हैं । तृतीय अंक में शिविर, पुष्प, बैड़ा, पथ, रंगशाला, प्रान्तमाग, राजमन्दिर का प्रकोष्ठ, पथ तथा रंगशाला के दृश्य हैं । चौथे अंक के दृश्यों का क्रम इस प्रकार रखा गया है -- उपवन, पथ, परिषद्, प्रकोष्ठ, एकप्रान्त, पणकुटीर, मन्दिर, पथ ग्रीकशिविर, युद्धदौत्र का समीप, पथ, तपोवन, राजसभा आदि । इन दृश्यों को देखने से स्पष्ट है कि पथ, प्रकोष्ठ, राजसभा, वनप्रान्त आदि के दृश्यों को ही बार-बार रखा गया है । सभी दृश्यों को संज्ञापाने के लिए पांच, छः घण्टों का समय अपेक्षित है । इन दृश्यों के अतिरिक्त कुछ असम्भव दृश्य भी हैं । व्याघ्र के घुंघ पर प्रवेश होने पर संभवतः रंगशाला में एक भी व्यक्ति नहीं रहेगा ।

प्रथम अंक के चतुर्थ दृश्य में नन्दकुमारी कल्याणी अपनी सखियों के साथ शिविर पर चढ़कर सरस्वती मन्दिर के पास विहार

करने जाती है । वहां स्क चीता मंच पर आता है, जिसे चन्द्रगुप्त तीर से मारता है । छठे दृश्य में मालविका नाव में बैठती है और नाव चल पड़ती है । दसवें दृश्य में व्याघ्र आता है जिसे सेल्युकस तीर से मारता है । तिस्रो अंक के आठवें दृश्य में अनेक नावें हैं, जो सिंहरण के इंगित से चलने लगती हैं । स्क नाव तैजी से आती है और अलका उतरती है ।

दूसरे अंक के दूसरे दृश्य में चाणक्य अलका, सिंहरण तथा चन्द्रगुप्त को नट-नटी और सपेरा बनने को कहता है । स्वयं ब्रह्मचारो वैश में वह सभी के साथ कल्याणी के सैनिक गुप्त में जाना चाहता है । इसी अंक में वे सब निर्दिष्ट स्थान पर पहुंच भी जाते हैं । रूप-सज्जा का परिवर्तन इतनी शीघ्रता से हो पाना सम्भव नहीं है । अतः यह स्पष्ट है कि उपर्युक्त दृश्यों को क्रमशः सजा पाना सम्भव कार्य नहीं है । इस नाटक का दृश्यक्रम भावना मंच पर ही सुसज्जित किया जा सकता है ।

पात्र विधान

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में इक्कीस पुरुषपात्र तो मुख्य हैं । सहायक पात्रों को निर्धारित करने के लिए प्रत्येक अंक का पृष्ठ पृथक् अध्ययन करना आवश्यक है । प्रथम अंक के द्वितीय दृश्य में एक युवक एक युवती तथा चार नागरिक वृन्द हैं । नन्द तथा वक्रनाश के कुल की जय-जयकार करने वाले यदि चार व्यक्ति भी माने जायें तो इस दृश्य में छः पात्र सहायक हैं । तृतीय दृश्य में एक प्रतिवेशी है । चतुर्थ में दो ब्रह्मचारी नन्द की मनमानी सुनाते हैं । इसी दृश्य में कल्याणी के साथ शिविकाधारी तथा रत्नक मंच पर आते हैं । इन पात्रों को सूक्ष्म रूप में रखा जा सकता था । ब्रह्मचारियों की भूमिका में पूर्व दृश्य के नागरिक वृन्दों को रखा जा सकता है । दृश्य पाँच में चर तथा स्नातक प्रवेश करते हैं । मगध के नागरिक होने से इनकी व्यवस्था भी पूर्वगत सहायक पात्रों से ही पूरी की जा सकती है । अगले अंक में चार यवन सैनिक

जाते हैं । ये विभिन्न संस्कृति के पात्र हैं, इन्हें अलग से ही रखना संगत है । इस प्रकार इस अंक में अतिरिक्त पात्र संख्या ग्यारह तक पहुँचती है ।

द्वितीय अंक में प्रारम्भ में हो सिकन्दर सैनिकों के साथ प्रवेश करता है । ये सैनिक पूर्वांक के ही सैनिक हो सकते हैं । तृतीय दृश्य में पर्वतेश्वर ससैन्य जाता है । यदि सैनिक संख्या चार भी मान लें तो सहायक पात्रों की संख्या पन्द्रह पहुँचती है । यहाँ मगध तथा पंचनद के सैनिकों को स्पष्टतया प्रदर्शित करना अपेक्षित है । मालवों की युद्ध परिणाम में भी पूर्व पात्रों से कार्य सम्पन्न हो सकता है । तृतीय दृश्य में स्क साथ नौ भारतीय सैनिक उपस्थित होते हैं । ये पात्र रक्षास को बन्दी बनाने वाले तथा रक्षा करने वाले हैं । इस अंक तक सहायक पात्रों की संख्या बीस पहुँच जाती है । चतुर्थ अंक में दो सहायक स्त्री पात्रों की आवश्यकता होती है । इस प्रकार कुल इक्कीस और बीस--स्कतालिस पुरुष पात्र तथा नौ और दो--ग्यारह स्त्री पात्र हैं, जिनकी कुल संख्या बावन होती है । इसप्रकार का पात्रविधान अभिनेय नाटक के लिए अनुपयुक्त है ।

नाटक का विस्तार दृश्यविधान तथा पात्र संख्या दोनों दृष्टियों से असंगत है । दृश्यों को सजाने तथा मंचित करने में छः घण्टे का समय अपेक्षित है । अस्थिर-वर्ग के अभिनेता तथा दर्शक दोनों के लिए यह समय असह्य है ।

भाषा

नाटक एक ही समय में विभिन्न स्तर के दर्शकों द्वारा 'बाझा' होता है । इसी कारण उसकी भाषा उपन्यास की भाँति एक सी नहीं होनी चाहिए । विभिन्न स्वभाव तथा स्तर के पात्रों की भाषा में अन्तर होना स्वाभाविक है । 'चन्द्रगुप्त' नाटक की भाषा का स्तर

सर्वत्र समान है--वह साहित्यिक तथा कठिन भी है । भाव-सौन्दर्य के लिए कठिन भाषा में उपमा तथा रूपक का सहारा लिया गया है । इस नाटक में अनेक स्थल ऐसे हैं, जहां भाषा क्लिष्ट हो गयी है । प्रथम दृश्य में ही सिंहरण की भाषा देखिये :

सिंहरण

‘हां,हां रहस्य है । यवन आक्रमणकारियों के पुष्कल स्वर्ण से पुलकित होकर आर्यावर्त की सुख रजनी की शान्ति निद्रा में उचरा पथ की अंगला धीरे-धीरे खोल देने का रहस्य है ।’

यहां सिंहरण आम्भीक को ताना दे रहा है । आम्भीक ने स्वर्ण लेकर यवनों के लिए उचरायण का द्वार खोल दिया है । यह कार्य चुपचाप किया गया है,यही रहस्य है । एक अन्य स्थल पर--

सिंहरण

‘एक अग्निस्रव गन्धक का स्रोत आर्यावर्त के लौह अस्त्रागार में घुसकर विस्फोट करेगा । चंचला रणलक्ष्मी इन्द्रधनुष सी विजयमाला हाथ में लिए उस सुन्दर नील लोहित प्रलय जलधि में विचरण करेगी और बीर हृदय मयूर से नाचेंगे । तब आओ देवि स्वागतः ।’

इस साहित्यिक भाषा के भाव साधारण और मध्यम स्तर के दर्शकों के लिए सहज ग्राह्य नहीं हैं । कानैलिया तथा चन्द्रगुप्त के सम्वाद अधिक सरस तथा हृदयग्राही हैं । उनमें प्रभावित करने की क्षमता है । किसी भी भाषा के साहित्य में उन सम्वादों को रखा जा सकता है,

१- चन्द्रगुप्त नाटक, अंक १, दृश्य १

२- “ “ “

पर मंचीय विधा के लिए इन्हें निर्दोष नहीं माना जा सकता ।

स्वगत

मानसिक द्वन्द्व उत्पन्न करने की क्षमता से युक्त होने पर भी इस नाटक में स्वगत कथन स्वाभाविक नहीं कहा जा सकता ।

द्वितीय अंक में कल्याणी पर्वतेश्वर की सहायता उस समय करना चाहती है, जब वह चारों ओर से शत्रुओं से घिरा हो । इस प्रकार अपने अपमान का बदला वह चाहती है । वह सेनापति से सलाह लेती है, जो कल्याणी को घायलों को सुश्रुषा करने का परामर्श देता है । कल्याणी सेनापति को कायर कहती है । इस स्थल पर सेनापति अपनी मानसिक प्रतिक्रिया प्रकट करता है --

सेनापति

‘तब जैसी आज्ञा हो ! (स्वगत) स्त्री की अधीनता वैसे ही बुरी होती है । तिसपर युद्ध-क्षेत्र में भगवान् ही बचाये !’

इसी प्रकार तृतीय अंक के दृष्ट दृश्य में चाणक्य मालविका को नर्तकी बनाकर राजस की फूठी चिट्ठी, जिसे चाणक्य ने राजस की ओर से सुवासिनी के लिए लिखा है, नन्द के पास भिजवाता है । वह झूठ बात कहने में हिचकती है, पर चन्द्रगुप्त के लिए यह कार्य स्वीकार करती है । चाणक्य द्वारा यदि मालविका का स्वगत सुना हुआ माना जाता तो चाणक्य उसे कभी अपने कार्य के लिए नहीं भेजता । इस नाटक में इसप्रकार के स्वगत अनेक स्थलों पर रखे गये हैं ।

कौला पात्र यदि किसी स्थल पर अपनी मानसिक प्रतिक्रिया प्रकट करता है तो उसे उचित माना जा सकता है, पर मंच पर स्थित अन्य पात्रों के समक्ष बोला गया स्वगत अब नाटकों में अनुचित माना

जाता है । प्रसाद जी ने इसका प्रयोग संस्कृत नाटकों के आधार पर ही किया है ।

गीत योजना

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक के गीत अत्यन्त मधुर और साहित्यिक हैं । प्रथम अंक के दूसरे दृश्य में नन्द के विलास कानन में राज्ञस तथा सुवासिनी साथ-साथ गाते हैं । स्क के गाने पर दूसरा मूक अभिनय करता है । दूसरे अंक के प्रथम दृश्य में कार्नेलिया गाती है तथा इसी दृश्य में अलका गाती है । अलका के गीत भाव प्रवणता की दृष्टि से अच्छे हैं--

‘प्रथम यौवन मदिरा से मच,

प्रेम करने की थी परवाह’

सातवें दृश्य में पर्वतेश्वर की रौकने की दृष्टि से वह पुनः गाती है --

‘विसरी किरन अलक व्याकुल हो विरस बदन पर चिन्ता लैख ।

रूप निशा की ऊषा में फिर कौन सुनैगा तेरा गान ।।’

तीसरे अंक के प्रथम दृश्य में कल्याणी चौथे दृश्य में मालविका, छठे दृश्य में अलका के साथ नागरिक सामूहिक रूप में और नवें दृश्य में कार्नेलिया की अज्ञा से सुवासिनी गाती है ।

चन्द्रगुप्त नाटक के इन गीतों में नाटककार का हृदय ही झलकता है । ये गीत अभिनय के लिए उपयुक्त वातावरण उपस्थित कर सकने में आवश्यक है, किन्तु उनसे कथावस्तु का प्रवाह अवरुद्ध होता है ।

अभिनय गुण

नाटक का कथानक अनेक स्थानों पर फैला हुआ है । इसमें पच्चीस वर्षों की कथा वर्णित है । इस विस्तृत परिवेश में भी कथावस्तु सामान्यतः संगठित है । रंगनिर्देश, पात्रवस्तुता, तथा सम्बादों की गति

देखकर नाटककार की क्षिप्र लेखनी को सराहना करनी पड़ती है । संघर्ष, अन्तर्द्वन्द्वों का प्रयोग ही नहीं, नाटक में आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्त्विक सभी प्रकार के अभिनयों के लिए पर्याप्त अवकाश रखा गया है । नाटक का प्रारम्भ तथा अन्त भी नाटकीय है ।

नाटक पढ़ने पर रसोद्भेद में कमी नहीं आती । घटनाओं का संयोजन आकर्षक है, पर घटनाक्रम उपन्यास की भांति है । यही दोष नाटक को अभिनेय नहीं होने देता । साहित्यिक तथा नाटकीय गुणों से सम्पन्न 'चन्द्रगुप्त' नाटक सुपाठ्य है ।

अज्ञातशत्रु नाटक

दृश्य-विधान

'अज्ञातशत्रु' नाटक में तीन अंक हैं । प्रत्येक अंक में रस गये दृश्यों को क्रमशः सजापाना सहज नहीं है । तीनों अंकों में लगभग सचाइस दृश्य हैं । दृश्यपटों के सहयोग से ही इन्हें प्रस्तुत किया जाना सम्भव है । प्रसाद जी के नाटकों के दृश्यक्रम में प्रकोष्ठ, पथ, राजमवन तथा उद्यानादि के दृश्य ही अधिक रस जाते हैं । इस नाटक का दृश्य-विधान भी 'चन्द्रगुप्त' नाटक की भांति ही पारसी नाटकों के दृश्यक्रम के आधार पर रखा गया है । मंच सीमाओं की दृष्टि से इसे उचित नहीं माना जा सकता ।

पात्र-विधान

इस नाटक में तीस पुरुष तथा चौदह स्त्री-कुल चत्वारिस

- १- प्रथम अंक का दृश्यक्रम-- प्रकोष्ठ, बिम्बसार स्काकी, पथ, उपवन, कौशाम्बी में मागन्धी का मन्दिर, कौशाम्बी पथ, कौशल में श्वरची की राजसभा, प्रकोष्ठ, पद्मावती का प्रकोष्ठ ।
- २- द्वितीय अंक का दृश्यक्रम-- मगध, पथ, मल्लिका का उपवन, काशी में श्यामा का गृह बन्धुल का गृह, महाराजगृह, कौशल की सीमा, श्वरची उपवन, कौशाम्बी पथ, मगध में कुलना का प्रकोष्ठ ।
- ३- तृतीय अंक का दृश्यक्रम-- मगध में राजकीय मवन, कौशल में राजमहल से लगा हुआ बन्धी गृह, कानन का प्रान्त, प्रकोष्ठ, कौशल की राजसभा, वापुकानन, प्रकोष्ठ, बिम्बसार का कुटीर ।

पात्रों को रखा गया है। इसके अतिरिक्त अभिनय के लिए मंच व्यवस्थापकों को भी रखने पर यह संख्या पचास के आस पास पहुँचती है। किसी अव्यवसायी नाट्य मण्डली द्वारा यह नाटक अभिनीत होना असम्भव है।

सम्वाद-कौशल

‘अज्ञातशत्रु’ नाटक में सम्वादों की योजना उपयुक्त है। चुभते हुए सम्वाद न केवल चरित्रोद्घाटन करते हैं, वरन् कथा को अग्रणी भी करते हैं। वाक्पटुता में प्रसाद जी सिद्धहस्त हैं। भाषा का प्रयोग पात्रानुकूल नहीं है, पर शैली उन्होंने पात्रानुकूल रखा है। उनके सौम्य, सज्जनपात्र सदैव सन्तोष देने वाली वाक्यावली प्रयोग करते हैं, जब कि उद्धत पात्र दूसरों को जलाने या कष्ट पहुँचाने वाली शैली का प्रयोग करते हैं। इससे पात्रों के स्वभाव का पता चलता है, उनका चरित्र दूसरे पात्रों से भिन्न हो जाता है। किसी भी स्थान के सम्वाद पढ़कर विशेष पात्र का अनुमान लगाया जा सकता है।

इस नाटक में अनेक स्थानों पर एक अकेला पात्र बोलता है। इन स्वगतों में वाक्य तथा वक्तृता अपेक्षाकृत लम्बी हो गयी है। अभिनय नाटक में इस प्रकार लम्बी वक्तृताएं सुविधाजनक नहीं हैं। दर्शक अत्यधिक स्वतन्त्र प्रकृति का व्यक्ति होता है। यह मनोरंजन के साथ ही सीधे रस सम्प्रेषण की स्थिति चाहता है। उसे नाटक का परिणाम जानने की उत्सुकता रहती है। अनेक दृश्यों में स्वगत भाषण लम्बे हो गये हैं^१। इसके साथ ही अनेक स्थलों पर प्रयुक्त होने के कारण आकर्षण हीन भी हैं।

संकलनत्रय

नाटक के कथानक में ब्राह्मण तथा बौद्ध संस्कृति का आपसी संघर्ष है। कथावस्तु का विस्तार कौशल, काशी, प्रयाग (कौशाम्बी) तथा मगध

- १- अंक १, दृश्य २ विवसार, दृश्य पांच में मागन्धी और जीवक दृश्य में चिरुसक । अंक २, दृश्य १ बन्धुल, दृश्य ४ श्यामा, दृश्य ५ मल्लिका, अंक ३ दृश्य २ बाजिरा, दृश्य ४ कारायण तथा दृश्य ५ गौतम ।

तक फैला हुआ है । इस प्रकार स्थानैज्य की दृष्टि से नाटक का कथानक अजातशत्रु के सिंहासनागिन होने तक का है । कौसलनरेश से उसने दो युद्ध लड़े तथा कौसलकन्या से विवाह किया । समय का अन्तराल अधिक खलता नहीं है । बौद्ध धर्म का विरोध और अन्त में उसी का विजय नाटक में संघर्ष तथा आन्तरिक द्वन्द उत्पन्न करती है । क्रिया की शक्ति नाटक में रखी गयी है । अतः इस नाटक में केवल कार्य संकलन ही देखा जा सकता है ।
 संघर्ष, द्वन्द तथा आकस्मिकता

संघर्ष की छाया तो सम्पूर्ण नाटक पर छाया हुई है । कुण्ठीक, कलना तथा समुद्रदत्त नाटक में विरोधी पात्र हैं । ये वासवी, पद्मा आदि पात्रों का कार्याविरोध करते हैं । सम्पूर्ण पाँचवाँ दृश्य संघर्ष का तैयारी में ही जाता है । मागधी अपनी चाल द्वारा उदयन को पद्मावती के विरुद्ध खड़ा करती है । उदयन पद्मावती का वध करने की तलवार उठाते हैं, उसी समय वासवदत्ता आ जाती है षड्यन्त्र स्पष्ट हो जाता है । वासवदत्ता का आगमन दर्शकों को शान्ति प्रदान करता है^१ । अजातशत्रु तथा कलना कुमन्त्रणा करते हैं । इसी समय विरुद्धक प्रवेश करता है^२ । विरुद्धक का प्रवेश आकस्मिक है, जो नाटक में दर्शकों को प्रसन्न करता है । बाजिरा कुमारी तथा अजातशत्रु प्रेमालाप करते हैं, इसी समय बाजिरा का दूसरा प्रशंसक प्रेमी कारायण प्रवेश करता है^३ । इस प्रकार नाटक में संघर्ष, द्वन्द तथा आकस्मिकता की स्थितियाँ नाटकीय हैं ।

रंगनिर्देश

वातावरण तथा अभिनय स्थितियाँ उभारने में रंग निर्देशों का विशेष महत्त्व हो जाता है । वांगिक अभिनय के उदाहरण अजातशत्रु

१- अंक १, दृश्य ६ ।

२- अंक २, दृश्य १० ।

३- अंक २, दृश्य २ ।

नाटक में विलोप पड़े हैं जो नाटक में तेजस्विता स्वं गति भरते हैं । सम्वादों की स्वाभाविकता प्रकट करने में आंगिक चैष्टाओं से सहयोग मिलता है । अज्ञातशत्रु नाटक के आंगिक निर्देश सामान्य हैं^१ । किसी भी नाटक में गम्भीरता और नाटकीयता उभारने के लिए सात्त्विक अभिनय आवश्यक होता है । इससे पात्रों की आन्तरिक स्थिति उभरती है । अपने आन्तरिक भावना का अनुभूति दर्शकों को कराने में सात्त्विक अभिनय पूर्णरूपेण सहायक होता है । इस नाटक में प्रयुक्त सात्त्विक अभिनय सम्बन्धी रंग निर्देश सूक्ष्म तथा मनो-वैज्ञानिक हैं^२ । इससे यह निस्संकोच स्वीकार किया जा सकता है कि अज्ञातशत्रु नाटक में अभिनयता में सहायता पहुंचाने के हेतु उपयुक्त रंगनिर्देश रखे गये हैं ।

नाटकीयता

‘अज्ञातशत्रु’ नाटक में दो पात्र दुहरी भूमिकाएं निभाते हैं । नाटकीयता के लिए ये पात्र उपयुक्त वातावरण प्रस्तुत करते हैं । वासन्ती उदयन की रानी है । उसे अपने सौन्दर्य का गर्व है । वह गौतम को अपने रूप पर मोहित करना चाहती है । गौतम पद्मावती के महल में आते हैं । उदयन वहाँ गौतम की वाणी सुनते हैं । मागन्धी इससे विरोध करने पर उद्यत होती है । वह षड्यन्त्र से महाराज को अपनी ओर मिलाती है । उदयन पद्मावती को मारने के लिए तलवार उठाते हैं, पर उनका हाथ उठा ही रह जाता है । इसी समय मागन्धी के महल में आग लग जाती है और मागन्धी उसी में विनष्ट हुई मान ली जाती है । वह किसी प्रकार निकल जाती है तथा काशी में वार विलासिनी का जीवन व्यतीत करती है ।

१- कोठा लाकर देना, अज्ञातशत्रु के सिर पर हाथ फेरती है, क्रोध से उठकर सड़ा हो जाता है, पद्मावती के सामने घुटने टेकता है, पैर फड़ती है तथा अंगूठी पहनाता है ।

२- बांस बन्द किए हुए, चौंकर कुछ बनते हुए, मुग्ध होकर, प्रमोन्मत्त होकर, मुँह फिराकर बाध ।

दुहरी भुमिका निभाने वाला दूसरा पात्र विरुद्धक है । वह अपने पिता से अपमानित होने पर शैलेन्द्र नाम का डाकू बन जाता है । इसी इद्मवेश में वह बन्धुल का बध करता है । श्यामा से उसका सम्बन्ध शैलेन्द्र के रूप में ही है । शैलेन्द्र ही विरुद्धक है यह भेद सहज स्पष्ट नहीं होता । स्पष्ट होने पर नाटकीय स्थिति उत्पन्न होता है ।

आरम्भ तथा अन्त भी नाटकीय है । सम्पूर्ण नाटक का वातावरण 'चन्द्रगुप्त' की अपेक्षा 'अज्ञातशत्रु' में अधिक अभिनेय है । अपने दृश्यविधान तथा पात्रों की दृष्टि से यदि नाटक उपयुक्त होता तो अभिनय का अच्छा उदाहरण उपस्थित करने में ऐसा दूसरा नाटक हिन्दी साहित्य में न होता । परिणामतः प्रसाद जी हिन्दी नाट्य जगत् में के भास्वर सूर्य हैं । इनकी नाट्यकला रूपी रश्मियों से विश्व साहित्य जगत् में आलोक फैल गया । हमारे पास इतना विकसित नीलाकाश रूपी मंच नहीं है कि इस नाट्यकला के सूर्य को प्रकट कर सकें । उनके नाटक अपने विशेष प्रकार के रंगमंच की अपेक्षा रखते हैं ।

इनकी नाट्यकला श्रव्य, दृश्य तथा गीति रूपों में प्रकट हुई है । ऊपर श्रव्य रूप में 'चन्द्रगुप्त' तथा 'अज्ञातशत्रु' नाटक का तथा गीति नाट्य के लिए उनके 'करुणालय' का अध्ययन किया गया है । दृश्य नाटकों में उनका 'ध्रुवस्वामिनो' नाटक प्रमुख है । इस प्रकार उनके इन तीनों प्रकार के नाटक मानवता, देशप्रेम, भारतीय संस्कृति तथा जीवन के प्रति आस्था व्यक्त करते हैं । हिन्दी नाट्य साहित्य को प्रसाद जी के नाटकों पर गर्व है ।

२- सैठ गोविन्ददास

प्रविचय

सैठ जी के नाटक उपदेशात्मक पद्धति पर विकसित हुए हैं । वे नाटक में विचार की महत्ता पर अधिक बल देते हैं । उनका मत है कि जिस कृति में कितना महान विचार होगा, वह कृति उसनी ही प्रभावशालिनी

होगी । शैली की अपेक्षा नाटकीय कथानक पर उनके नाटक अधिक बल देते हैं । फलतः कथानक का विस्तार अधिक है तथा सम्वाद लम्बे-लम्बे सम्भाषण के रूप में हैं । यही कारण है कि उनके नाटक कार्य-व्यापार, भाषा, स्वगत कथन आदि को दृष्टि से स्वाभाविक होते हुए भी गतिहीन हो गये हैं । सैठजी के नाटक मंच की अपेक्षा सिनेमा मंच के अधिक निकट हैं । उनके नाटकों के दृश्यविधान पर नलिन जी ने लिखा है -- 'यहां तक का दृश्य सिनेमा में ही दिखलाया जा सकता है । अभिनय की दृष्टि से कर्ण सबसे कमजोर है' ।^१ इससे यह स्पष्ट है कि सामान्यतः उनके नाटक सफलतापूर्वक मंच पर अभिनीत नहीं किये जा सकते ।

नाट्य कृतियां

सैठ गोविन्ददास की प्रमुख नाट्यकृतियां हैं: 'विक्रमादित्य', 'दाहर', 'अम्बा', 'सगर विजय', 'मत्स्यगन्धा', 'कमला', 'राधा', 'अन्तहीन अन्त', 'मुक्तिपथ', 'शक्रविजय', 'कालिदास', 'मेघदूत' एवं 'विक्रमोर्वशीय' ।

इन नाट्यकृतियों में कथा का संयोजन प्रभावपूर्ण है । समाज में नैतिक आदर्शों की स्थापना के लिए उनका दृष्टिकोण सही दिशा में अग्रसर हुआ है । किन्तु पौराणिक, ऐतिहासिक तथा सामाजिक नाटकों में उनके विचारों में स्वरूपता है । सैठ जी के नाटकों में गीत भी रहे गये हैं, पर उनमें कथानक को चारुता प्रदान करने की क्षमता का अभाव है । इन्हीं अभावों के कारण उनके नाटकों में नाटकीय गुण नहीं उभर पाया ।

सैठ जी की नाट्यकला उपन्यास कला से मेल खाती है । विस्तृत कथन, पात्रों की विपुलता और अनेकरूपता शैली की भांति ही दृष्टिगत होती है । उद्देश्य की प्रमुखता के कारण उनके नाटकों में उपदेशात्मक प्रवृत्ति है । वे पाट्य हैं किन्तु कथ्यसूत्रों की उलझन के कारण उनके पढ़ने में रस नहीं मिलता । हिन्दी के प्रारम्भिक काल के नाटक होने के कारण इन नाटकों का ऐतिहासिक मूल्य अवश्य है । इसी ऐतिहासिक महत्त्व के कारण

१- जयनाथ नलिन : 'हिन्दी नाटककार', पृ० २०१-२०२ ।

उनके नाटकों में 'शेरशाह' और 'प्रकाश' का विवेचन प्रस्तुत किया जा रहा है ।

'शेरशाह' नाटक

परिचय

यह सैठ जी का ऐतिहासिक नाटक है । नाटक में शेरशाह के चरित्र पर ही दृष्टि केन्द्रीभूत की गई है । शेरशाह उदार तथा सबसे समान व्यवहार करने वाला सच्चा समाजसेवी है । वह अपने कार्यों से प्रजा का दिल जोतकर शेरशाह की उपाधि धारण करता है और हिन्दोस्तान की सल्तनत का मालिक बन जाता है । ऐतिहासिकता के साथ ही नाटक का ध्येय मनोबल बढ़ाकर शिक्षा देना भी है । नाटक की कथावस्तु प्रेरणावर्द्धक तथा जीवन्त है ।

दृश्य विधान

नाटक में पांच अंश तथा बत्तीस दृश्य हैं । ये दृश्य अनेक स्थानों पर घटित होते हैं । अतः मंच पर इनका संयोजन कष्टसाध्य हो जाता है । यह नाटक यदि दृश्यविधान की दृष्टि से किसी प्रकार उचित भी बनाया जाय तो इसका अभिनय कः घण्टे से कम में नहीं हो सकता । अनेक दृश्य तीस वर्षों की कथावस्तु समेटे हुए सहस्रानं, जेसिपुर, आगरा, विहार शरीफ, बुनार, रोहतासगढ़, सहारन, चौसा, गौड़, कन्नौज तथा दिल्ली में घटित होते हैं । इस नाटक में १५११ ई० से १५४१ ई० तक का इतिहास वर्णित है । दृश्यविधान की दृष्टि से नाटक दोषपूर्ण है तथा मंच पर इसे सजा पाना बहुत कठिन है ।

पात्र-योजना

इस नाटक में आठ पुरुष पात्र तथा एक स्त्री पात्र प्रधान है। सरो, सैनिक आदि मध्यम पात्र हैं। पात्रों की महत्ता, उपयोगिता एवं सजीवता पर रंगली नहीं उठायी जा सकती। प्रत्येक पात्र अपनी चारित्रिक महत्ता रखता है। नाटकीय चरित्रों के विकास में यह गुण अवश्य सराहनीय है।

निजाम तथा लाड़बानू की मुहब्बत की कसक बहुत प्रभावोत्पादक है। गीत, संगीतादि का जो संयोजन नाटक में रखा गया है, वह लाना सम्पूर्ण प्रभाव उत्पन्न नहीं करता। पात्रों को अपना प्रदर्शन करने के लिए फिल्मी मंच की आवश्यकता है। निजाम की प्रार्थना पर बानू का गाना तथा आन पास घूमना स्कंदम फिल्मी स्तर का है। दर्शकों के धैर्य तथा उनकी मानसिक क्षमताओं को देखते हुए यह स्पष्ट है कि इस नाटक का मंचन यथावत् नहीं किया जा सकता।

सम्वाद योजना

इस नाटक के सम्वाद ऐतिहासिक वातावरण उत्पन्न करने की क्षमता अवश्य रखते हैं, किन्तु उनमें तीव्रता, कसक तथा हृदय पर सीधे चोट करने की क्षमता का अभाव है। उनमें पाठकों को आन्दोलित करने की सामर्थ्य भी नहीं है। शेर खाँ और ब्रसादित्य में बातें चल रहा है--

शेरखाँ — कैसा रद्दीबदल ?

ब्रसादित्य-- याद कीजिए, उससमय कौ जब आपने अपनी जागीर छोड़ी थी ?

शेरखाँ — (बहु याद करते हुए) अच्छा ।

ब्रसादित्य-- जिस प्रकार की चर्चाओं ने आपसे अपनी पुश्तैनो जागीर छुड़ा दी उसी प्रकार की चर्चाएँ अब आपके हृदय पर कोई प्रभाव नहीं डाल रही हैं ।

शेरखाँ -- (गम्भीरता से सौकर) हाँ यह तो है ।

ब्रह्मादित्य -- अब आपको इन जाणिक बुराईयों को परवाह न होकर उद्देश्य पूर्ण करने की हो चिन्ता है । यह भविष्य के लिए अच्छे से अच्छे लक्षण के अतिरिक्त आर कुछ नहीं हो सकता ।

(दरवान का प्रवेश)

दरवान -- (सलामकर) छुजुर बादशाह हुमायूँ के स्क सरदार सरकार से मुलाकात करने के लिए तशरोफ लाये हैं ।

शेरखाँ -- अच्छा (कुछ सौचकर) उन्हें इज्जत के साथ अन्दर ले जावों^१ । स्पष्ट है कि नाटक के संवाद मूले हो सरल हों, पर उनमें नाटकीयता का अभाव है ।

शैली

गीत, संगीत तथा प्रकाश व्यवस्था से प्रभावों को सृष्टि कर पाना इस नाटक में व्ययसाध्य है । अव्यवसायी नाट्य संस्थाओं द्वारा इस नाटक का मंचन सम्भव नहीं है । व्यवसायी कम्पनियों व्यापारिक दृष्टिकोण से सफल न होने से इस नाटक का चयन नहीं करेंगी । फिल्ट्र के लिए यह नाटक अधिक उपयुक्त हो सकता है । यद्यपि यहाँ शेरशाह के चरित्र में संशोधन करना आवश्यक होगा । इस प्रकार प्रस्तुत नाटक का मुख्य पाट्यगत ही कहा जा सकता है ।

प्रकाश नाटक

इस नाटक की कथावस्तु सामाजिक है । समाज में ऊँच, नीच, धनी-गरीब, शिक्षित-अशिक्षित का जो भेद है, उसी का विरोध इस नाटक में किया गया है ।

दृश्यविधान

प्रस्तुत नाटक में तीन अंक तथा पच्चीस दृश्य हैं । ये दृश्य उद्यान, मैदान, शयनकक्षा, सड़क तथा छुड़दोड़ के मैदान में घटित होते हैं ।

प्रारम्भ में एक साँड़ आता है जो अन्त में रस्सियों से बाँधा जाता है । उसने उपक्रम में सजी चीनी मिट्टी के बर्तनों को दुकान को उपसंहार में तोड़कर मुरकुस बना दिया है । ये दृश्य प्रकाश के चरित्र का प्रतीक रूप से उद्घाटन करते हैं । प्रभाव की दृष्टि से ये दृश्य अच्छे हैं, पर इन्हें मंच पर सजा पाना कष्टसाध्य है । विस्तृत होने से नाटक का दृश्य विधान मंच के अनुपयुक्त है ।

पात्र योजना

इस नाटक में नौ पुरुष तथा सात स्त्री पात्र हैं । दास-दासियाँ आदि माध्यम पात्र हैं । सभी पात्रों का चरित्र स्पष्ट नहीं किया गया है । मुख्य पात्रों के चारित्रिक विकास के लिखी माध्यम पात्र रखे गये हैं । नाटक के प्रयुक्त उच्चवर्गीय पात्रों का चरित्र-चित्रण निम्नवर्गीय पात्रों की अपेक्षा अधिक कुशलता से उमरा है । मनोविज्ञान के सहारे चित्रण न होने से पात्र योजना असंयत है । अभिनेय नाटक के लिए इस प्रकार के पात्र अच्छा उदाहरण प्रस्तुत नहीं करते ।

सम्वाद

'प्रकाश' नाटक के सम्वाद संक्षिप्त हैं । उनका विकास मनोविज्ञान के आधार पर नहीं है । नाटक के उच्चवर्गीय पात्र राजा, वैरिस्टर, डाक्टर तथा लाट साहब सभी की शान झूठी है । ये पात्र मानवता से परे हैं । इनके सम्वाद भी इसी मनोवृत्ति का उद्घाटन करते हैं ।

सम्वादों की भाषा में सादगी है, साहित्यिकता का अभाव है । नाटक में सर भगवानदास तुतलाते हैं तथा उनकी पत्नी लक्ष्मी ग्रामीण भाषा बोलती हैं । यही पात्र अपने कथोपकथनों में मनोरंजन उत्पन्न करते हैं ।

- मगवान -- ' तुम दुनियां तो समझती हो नहीं । दबरदस्ती लाल-लाल
पीली-पीली आर्थ लिए घूमती हो !
- लक्ष्मी -- तोहिका और तेरी दुनियां का दुन्दुन का समकालीन
(मुंह सिकोड़कर) कितना धूँस उड़ावत हई ? (मुंह पोंछकर)
फिर यह पूजा पाठ कैर गठरी कर्तो बांधि कै धरिये और
तोहू किरिस्तान होइजा ।
- मगवान -- दहदत होदी तो यही करता, पर इसता दहदत त्या है?
रंग संकेत

इस नाटक में रंग सूचनारं बहुत विस्तृत हैं । पात्रों का स्वभाव, रंग, कद इत्यादि का विस्तृत वर्णन है । नाटक में संघर्ष-द्वन्द्व तथा अतिरंजना का अभाव है । मनोरमा प्रकाश से प्रेम करती है, पर उसको कसक नाटक में उभरती नहीं है । तारा राजा अजय की पत्नी है उसे प्रकाश पुत्रवत् देखता है । रुक्मिणी में संघर्ष की सम्भावनारं हैं, पर वह जीवन्त नहीं हो पाता है । आंगिक तथा सात्त्विक अभिनयों को प्रकट करने वाले संकेत नाटक में निम्न प्रकार हैं :

जोर से घुर्वा खींच छोड़ते हुए, लम्बी सांस लेकर सांसते हुए कुछ ठहर कर जाते-जाते, मुंह सिकोड़ कर जाते-जाते, हाथ मलते हुए, चारों ओर देखते हुए, गम्भीरता से, मिठाई खाते हुए, डर से कांपते हुए तथा अत्यन्त घबड़ाकर आदि संकेत नाटक में क्रियाशीलता का संकेत करते हैं ।

इस प्रकार नाटक में रंगमंच सम्बन्धी विशेषतारं होते हुए भी दृश्यविधान की कमी से यह नाटक मंचन के उपयुक्त नहीं है । इसे पाठ्य श्रेणी के नाटकों में रखना ही उपयुक्त है । अतः सैठ जी के नाटकों को स्कूलमालगाड़ी के रूपक द्वारा स्पष्ट किया जा सकता है । उनका दृश्यविधान मालगाड़ी के डिब्बों की भांति है बहुत लम्बा है, जिसमें शक्तिहीन पात्रों का इंजिन जुड़ा है । इसी से चालकरूपी प्रस्तुतकर्ता चाहते हुए भी पटरी रूपी मंच पर उन्हें गति नहीं दे पाता । दर्शक रूपी सवारियां समय के

अपव्यय से कभी इसका आनन्द नहीं लेना चाहती । दृश्यरूपी दिव्यों में कुछ उपयोगी माल अवश्य मरा रहता है, जिसे पाठक अपनी जुधा शान्त कर सकें ।

इस प्रकार श्रव्य नाटकों की श्रेणी में हा सैठ गोविन्ददास के नाटक रखे जा सकते हैं ।

उदयशंकर मट्ट

हिन्दी नाटककारों में मट्ट जी का नाम उल्लेखनीय है । इन्होंने पौराणिक तथा ऐतिहासिक प्रसंगों पर नाटक लिखे हैं । इनके पौराणिक नाटकों का नाटकीय वातावरण ऐतिहासिक नाटकों का अपेक्षा शान्त रहता है । कार्य संकलन के अभाव में इनके नाटकों में विस्तार अधिक हो जाता है । दृश्य विधान अनेक स्थानों पर संयोजित हो जाता है, इसी से इनके नाटकों का शिल्प रंगमंच की दृष्टि से अधिक ग्राह्य नहीं रहता । उनके ऐतिहासिक नाटकों में बहुधा रंगमंचोप सम्भावनाएं अधिक रहती हैं । जिनमें पात्रों का चरित्र-चित्रण नाटकीय वातावरण में होता है और घटनाओं का चित्रण स्वामाविक रहता है । अभिनेय नाटकों के विशिष्ट गुण संघर्ष, अन्तर्द्वन्द्व, आकस्मिकता तथा कुतूहल के अभाव में इनके नाटक रंगमंच पर उतने सफल नहीं हैं, जितने श्रव्य रूप में । इसी से इनके नाटकों में अभिनेयता शिथिल हो जाती है ।

पण्डित उदयशंकर मट्ट की प्रतिमा उनके गीति नाट्यों में मुलरित हुई है । 'मत्स्यगन्धा' गीति नाट्य का उदाहरण दिया जा चुका है । इनके इस गीति नाट्य में जितनी काव्यात्मकता है, उतनी ही कलात्मकता भी है । इनके नाटकों पर जयनाथ 'मलिन' लिखते हैं :

"मट्ट जी के नाटकों में जहाँ तकनीक के अन्य दोष हैं, वहाँ अभिनेय की दृष्टि से भी वे सर्वथा असफल हैं ।"

स्पष्ट है कि नाट्यकला, सुसम्बद्ध कथानक, संक्षिप्त नाटकीय

कथोपकथन, मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण, संघर्ष-अन्तर्द्वन्द्व और आकस्मिकता की आधुनिक आवश्यकताओं की पूर्ति उनके नाटकों में नहीं होती ।

नाट्य-कृतियाँ

श्री उदयशंकर भट्ट ने 'बाहर', 'मुक्तिपथ', 'विक्रमादित्य' और 'शक्रविजय' नाटकों की रचना की है । 'बाहर' नाटक पर वातावरण प्रधान नाटकों के सन्दर्भ में विचार किया जायगा । यहाँ 'मुक्तिपथ' पर विचार किया जा रहा है ।

'मुक्तिपथ' नाटक

इस नाटक की कथावस्तु कुमार सिद्धार्थ के जीवन पर आधारित है । कुमार सिद्धार्थ धीरे-धीरे किस प्रकार निर्वाण को प्राप्त हुए, उन्हीं घटनाओं को नाटकीय वातावरण में प्रस्तुत करने का उपक्रम प्रस्तुत नाटक में है ।

दृश्यक्रम

'मुक्तिपथ' नाटक में तीन अंक हैं और पन्द्रह दृश्य हैं । ये दृश्य पथ, उद्यान, सिंहासन, वनस्थली के हैं । दृश्यों के बीच-बीच में उपदृश्य भी रसे गये हैं । नाटक में सज्जा की दृष्टि से सूतिका गृह, नगर निरीक्षण, सरितातट स्वं पीपल के वृक्ष कठिन हैं । नगर निरीक्षण का दृश्य दो भागों में विभाजित है । भीतरी भाग में रथ चलता हुआ दिखाया गया है तथा बाहर दो फुट की ऊँचाई पर दुकान सजी है । इस स्थान पर घूमते हुए नागरिक दिसलायी पड़ते हैं । पीपल के वृक्ष के पास के दृश्य में गौतम समाधि से जागते हैं, वहाँ अबैक जंगली जीव, पशु-पक्षी अपना बर मुलाकर बैठे हैं * तथा अपनी जीवन्तता प्रकट करते हैं । इस प्रकार स्पष्ट है कि नाटक के दृश्यों की सज्जा बहुत कठिन है । उन्हें

१- अंक २, दृश्य ४

अंक ३, दृश्य ४

यथार्थवत् सजा पाना नाट्य मंच के सीमित परिवेश में सम्भव नहीं प्रतीत होता है ।

पात्र

नाटक में पच्चीस-तीस पात्र रखे गये हैं । घटनाप्रधान नाटक होने से पात्रों का विकास उनके मनोविज्ञान के आधार पर नहीं हो सका । पात्र घटनाओं को स्पष्ट करने के हेतु रखे गये प्रतीत होते हैं । 'अभिनेय नाटक में जिस प्रकार के चरित्र प्रधान पात्र अपेक्षित रहते हैं, वे इस नाटक में नहीं हैं । उनमें स्वामाविकता का अभाव है । उनमें संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व प्रकट करने की क्षमता नहीं है । नाटकीय कार्य व्यापार के लिए पात्र परिवर्तित किये जाते हैं । इस मांति कार्य व्यापार के माध्यम से उनके चरित्रों का विकास नहीं होता । स्पष्ट है कि अभिनेय नाटक की दृष्टि से मुक्तिपथ असफल है ।

सम्वाद

मट्ट जी के नाटक 'दाहर' की अपेक्षा इस नाटक के कथोपकथन अधिक स्पष्ट तथा सरल हैं । वे कथावस्तु का उद्घाटन इस प्रकार करते हैं कि उसमें नाटकीयता नहीं उमरती । हां, इस नाटक में मट्ट जी ने स्वगत कथन का प्रयोग नहीं किया है । कथोपकथन भी अपेक्षाकृत संक्षिप्त हैं ।

नाटक की भाषा सरल है । अभिव्यंजक भाषा के अभाव के कारण ही कथोपकथनों में नाटकीयता नहीं उमरती । इस नाटक में सात गीत रखे गये हैं । गीत कथावस्तु से सम्बद्ध हैं, पर उनमें नाटकीय वातावरण निर्माण की क्षमता नहीं है । गीत इसी से अभिनय में सहायक नहीं हो पाये । इस नाटक में मंच-प्रयोग की दृष्टि से कुछ विशिष्टताएं रखी गयी हैं, जिनका उल्लेख करना आवश्यक है ।

वाकस्मिकताएं

गौपा अपनी सखियों के साथ उद्यान में मनोविनोद करती है । उस समय वहां गौतम के चित्र की चर्चा चल रही है । इसी समय पथ भूल कर गौतम वहां पहुंच जाते हैं । ये नाटकीय सम्भावनाएं रहते हुए भी नाटक अपने विस्तार के कारण और वर्णनात्मक शैली के कारण नाट्य मंच के लिए उपयुक्त नहीं है । नाटक में अभिनय सम्बन्धी रंगसूचनाएं भी रखी गयी हैं ।

रंग सूचक

नाटक में निम्न प्रकार की रंग सूचनाएं रखी गयी हैं :
हँसकर, उसे ध्यान से देखकर, ध्यानस्थ हो जाता है, ठहरकर, उठते हुए, फुक्कर, निष्प्रम होकर और मोहों को उठाकर देखते हुए आदि आंगिक तथा सात्विक अभिनयों को उभारने वाली रंगसूचनाएं नाटक में हैं ।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि मट्ट जी के नाटक एक ऐसे व्यक्ति की भांति हैं, जो चरित्र का महान है, पर समाज में अपने मूल गुणों को ठीक से प्रकट नहीं कर पाता । उसके अन्दर विचारों की गम्भीरता तो है, पर भाषा के माध्यम से वह उन्हें बाँध नहीं पाता । उसका जीवन साधारण है, वाकषणहीन है । वह संगीत का ज्ञाता है, पर मंच पर अधिक सफल नहीं हो पाता है ।

हरिकृष्ण प्रेमी

परिचय

हरिकृष्ण 'प्रेमी' के नाटकों को पारसी रंगमंचीय नाटकों की परम्परा की कड़ी के रूप में माना जा सकता है । इनके नाटकों का दृश्य-विधान पारसी नाटकों के अनुरूप ही है । पात्र योजना मनोवैज्ञानिक आधार पर नहीं बल्कि घटनाओं के आधार पर है । नाटकों की कथावस्तु मध्यकालीय भारतीय इतिहास पर आधारित होने से उनके नाटक किसी-न-किसी चरित्र

नायक का जीवन उद्घाटित करते हैं। यहां पात्र उमरता नहीं है, क्योंकि नाटक में घटनाओं पर अधिक बल दिया जाता है। इसी से 'प्रेमी' जो के नाटकों को ऐतिहासिक वातावरण प्रधान नाटकों की श्रेणी में रखा जाना उपयुक्त प्रतीत होता है। वे पाठक के मस्तिष्क पर चरित्र की छाप न डालकर वातावरण का प्रभाव छोड़ते हैं।

प्रेमी जो के नाटकों में बहुधा तीन अंक तथा अनेक दृश्य रहते हैं। विस्तृत दृश्य विधान के कारण उनके नाटक नाट्य संस्थाओं द्वारा अभिनीत कम हो पाते हैं। कतिपय व्यवसायी नाट्य-मण्डलियों द्वारा उनके नाटकों का मंचन दृश्यपटों की सहायता से हुआ है। 'प्रेमी' जो द्विअर्थक शब्दों का प्रयोग कर नाटक में चमत्कार उत्पन्न करते हैं और घटनाओं में मोड़ भी उपस्थित करते हैं। इसी प्रकार वक्रोक्ति द्वारा वे वाह्य संघर्ष की सृष्टि करते हैं। इसी कारण उनके नाटकों में आन्तरिक द्वन्द्व के लिए सम्भावनाएं कम रह जाती हैं। प्रेमी जो के नाटक सौंदर्य लिये गये हैं। उनमें कोई-न-कोई वादशे उपस्थित किया जाता है।

इन नाटकों की भाषा साहित्यिक और ब सुरभिपूर्ण रहती है। उसमें भावों के व्यक्त करने की क्षमता रहती है। भाषा की सम्पन्नता के कारण ही उनके नाटकों में कथोपकथन अधिक सशक्त और नाटकीय रहते हैं। उनमें संक्षिप्तता और तीव्रता रहती है। सम्वादों की शक्ति ही प्रेमी जो के नाटकों की सफलता है-- यह कहना उचित है।

प्रेमी जो ने अनेक नाटकों की सृष्टि कर हिन्दी नाट्य साहित्य का मण्डार मरा है। इनकी नाट्यकृतियों का उल्लेख इस प्रकार है :

नाट्य कृतियां

प्रेमी जो ने निम्नलिखित नाटक लिखे हैं :

'स्वर्ण विहान', 'पातालविजय', 'रत्नाबन्धन', 'शिवासाधना', 'प्रतिशीर्ष', 'बाहुति', 'अनहसि', 'स्वप्नमंग', 'हाया', 'बन्धन', 'उद्धार'

‘विषयान’ । यहां प्रेमी जी के ‘प्रतिशोध’ नाटक पर विचार किया जा रहा है ।

‘प्रतिशोध’ नाटक

नाटक की कथावस्तु बुन्देलाधिपति चम्पतराय के पुत्र कृत्साल की वीरता पर आधारित है । चम्पतराय के जन्म से लेकर राज्यारोहण तक की कथा नाटक में वर्णित है । कृत्साल की बहादुरी के आगे औरंगजेब को भी झुकना पड़ा । नाटक में आपसी विग्रह, युद्ध तथा शक्तिहीनता की घटनाओं का चित्रण किया गया है । अन्त में सभी शक्तियाँ जो विसरों हुई थीं, एक बुन्देल के कण्ठ के नीचे एकत्रित हो जाती हैं ।

दृश्यविधान

नाटक में तीन अंक और पच्चीस दृश्य हैं । ये दृश्य अनेक स्थानों पर उद्घाटित होते हैं । दो विरोधी दृश्यों के बीच में कोई चला दृश्य भी नहीं रखा गया है । प्रेमी जी के सदा रंगमंच की वह कसौटी नहीं थी, जिस पर आज नाटकों को कसा जाता है । उनके नाटकों में इसी से दृश्यपटों की सहायता से दृश्य प्रस्तुत करने की पारसी नाटकों की पद्धति है ।

इस नाटक में मंच सम्बन्धी दृश्यों की योजना नहीं है । कोई दृश्य अपना स्थायी प्रभाव नहीं छोड़ता । अतः दृश्यविधान की दृष्टि से नाटक आधुनिक रंगमंच के अनुपम है ।

पात्र योजना

पच्चीस पात्रों की सहायता से नाटकीय वस्तु सम्पन्न होती है । उन्नीस पात्र पुरुष तथा छः स्त्री हैं । नाटक में उन पात्रों

के लिए स्थान नहीं होता, जो कथावस्तु के साथ अपना सम्बन्ध स्थापित नहीं कर पाते। इस नाटक में इस प्रकार के अनुपयोगी पात्र हैं, जिनका सम्बन्ध कथावस्तु के साथ सम्बद्ध नहीं होता। अमरकुंवरि हीरा देवी की पौत्रवधू है। दर्शकों को उसके कथोपकथन से यह सूचना पूर्णरूपेण प्राप्त नहीं हो पाती और वह कथावस्तु से अपना सम्बन्धविच्छेद कर लेती है। शिवाजी का व्यक्तित्व ऐतिहासिक दृष्टि से कुत्साल से महान है, पर इस नाटक में वे कुत्साल का नेतृत्व स्वीकार करते हैं। इसी प्रकार भीमसिंह, इन्द्रमणि, तहव्वर खां और गम्भीर सिंह आदि पात्रों के चरित्र भी नहीं उभरते हैं।

चरित्र घटनाओं के कारण दब गये हैं। मनोवैज्ञानिक स्तर पर उनका विकास नहीं हुआ है। एक सफल अभिनेय नाटक की दृष्टि से यह पात्र योजना सुसम्बद्ध नहीं मानी जा सकती।

सम्वाद योजना

नाटक के सम्वाद संक्षिप्त तथा मनोरंजक होने से नाटकीय हैं। उनमें साहित्यिकता के साथ ही जातीय गुणों को उभारने की साधक्य है। लालकुंवरि और चम्पतराय की भावनाओं की चरम सीमा पर उनके कथोपकथन इस प्रकार हैं:

लाल कुंवरि -- महाराज !

चम्पतराय -- शत्रु हमारे निकट आ गये हैं जब देर न करो।

लाल० -- (तलवार खींचती है) मैंने कुमारी अवस्था में जो बात कही थी वहसत्य होकर ही रहेगी, यह कौन जानता था।

पति की जान रखने के लिए आज मुझे उनके प्राण ले पड़े रहे हैं। स्वामी मुझे एक बार अपने चरण छु ले दीजिए। (चरण छूती है आंखों में आंसू आ जाते हैं।)

चम्पतराय -- प्रिये ! यह दुर्बलता क्यों ? जत्राणियों का हृदय तो बड़ा होता है। उठावो तलवार।

लाल -- (चम्पतराय पर तलवार का वार करती है) बुन्देलखण्ड की स्वाधीनता का स्क अध्याय यहां समाप्त होता है । मैं भी अब इस जगत् से विदा लेती हूं (पट में तलवार भोंककर गिर पड़ती है)^१

कुत्साल में मां-बाप को मृत्यु से निराशा उत्पन्न होता है । उन्हें गुरु प्राणनाथ समझाते हैं --

प्राणनाथ -- यह कायरता तो है ही कुंवर ! मूर्खता भी है । मां चली गयी तो क्या हुआ जननो जन्मभूमि तो है । वह तो मां की मां है और तुम्हारी भी मां है ...^२ चम्पतराय के पुत्र का रक्त इतना शीतल हो गया है क्या ?

इसी प्रकार प्रेरणावर्द्धक सम्वाद कुत्साल के चरित्र में दृढ़ता उत्पन्न करते हैं । इस नाटक में सम्वाद निश्चित रूप से अभिनेय गुणों से युक्त है । नाटक का दृश्य विधान यदि विस्तृत एवं अनुपयुक्त न होता तो नाटक अच्छे अभिनेय नाटकों की कौटि में रखा जा सकता था । दृश्यविधान की असम्बद्धता से सम्वादों की गतिशीलता पंगु हो गयी है ।

गीत

‘प्रतिशोध’ नाटक में विजया और जेतुन्निसा दो पात्र गीत गाते हैं । गीतों से कथावस्तु का विकास अथवा चरित्रों का अंतरंग रूप स्पष्ट नहीं होता - वे जातीय स्वाभिमान को उभारते हैं । उनमें देश का गौरव बढ़ाने की क्षमता व्यक्त हुई है । गीत हिन्दू-मुसलमान का भेद

१- हरिकृष्ण प्रसाद : ‘प्रतिशोध’ , पृ० ५३

२- “ ” , पृ० ५६

भाव समाप्त कर इन्सानियत के मार्ग पर चलने का उपदेश देते हैं । इस प्रकार सौदेश्य गीतों की अवतारणा की गयी है । यही कारण है कि उनमें स्वाभाविकता का अभाव है ।

नाटकीय घटनायें

हीरा देवी का बलिदान नाटक में प्राण फूंकता है । इसी के कारण लाल कुँवरि तथा चम्पतराय के चरित्रों में चमक आयी है । हीरा देवी का संघर्ष जो उसकी दैवताग्नि का प्रेरक है, नाटक में तीव्रता उत्पन्न करता है ।

विजया तथा जैवुन्निसा दोनों नाटक में फिंजरबद्ध पत्तों की भांति कूटपटाती हैं । उनका हृदयगत भाव स्वगत भाषणों द्वारा स्पष्ट हुआ है । विजया बलदिवान से प्रेम करती है, पर देश को स्वतन्त्रता के आगे वह अपना प्रेम प्रकट नहीं करती । जैवुन्निसा अपनी फूफ्फी को देखकर यह जानती है कि उसके खानदान में प्रेम-विवाह नहीं हो सकता । अपने अब्बा हुजूर औरंगजेब का विचार आते ही उसके प्रेम का अंकुर मुरझा जाता है । वह इसी कारण अपने अब्बा हुजूर का विरोध करना चाहती है । इस प्रकार इन दो प्रेमी हृदयों में आन्तरिक द्वन्द्व उमारा गया है । नाटक में वीररस का परिपाक हुआ है । यह नाटक 'कृष्णार्जुन युद्ध' के बाद उसी परम्परा में अगली कड़ी है । नाटक में दृश्यविधान तथा पात्र-योजना के विस्तार के कारण रंगमंच के आधुनिक गुणों का अभाव है, अन्यथा अन्य दृष्टियों से नाटक अभिनेय श्रेणी में रखा जा सकता है ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र

परिचय

हिन्दी में बुद्धि प्रधान यथार्थपरक नाटक लिखने वालों में श्री मिश्र का नाम सर्वप्रथम लिया जाता है । इनके सामाजिक नाटकों की कथावस्तु निम्नवर्गीय पात्रों से सम्बन्धित रहती है, पर वे पात्र समुचितरूपेण

विकसित नहीं हो पाते । मिश्र जी के इन सामाजिक बुद्धिप्रधान नाटकों का दृश्य विधान भी दुर्बल रहता है । दृश्य के भीतर ही एक उपदृश्य उपस्थित कर दिया जाता है । इस प्रकार इनके इन नाटकों का रंगमंच कठिन है । समस्या नाटकों का वातावरण भी ये विदेशी चित्रित करते हैं । इसीलिए इन नाटकों में शील निरूपण नहीं रहता । मिश्र जी का पश्चिमा मोगवाद भारतीय समाज के गले नहीं उतरता है ।

समस्या नाटकों में पात्रों का चरित्र-चित्रण मिश्र जी ने विचित्र रूप से किया है, उनके पात्र इस घरता के जीव नहीं प्रतीत होते । वे अर्थ चेतनावस्था में व्यवहार करते से दीखते हैं । वे घटना का पूर्ण निरूपण नहीं करते, उसका बहुत कुछ भाग दर्शकों पर छोड़ देते हैं । मिश्र जी के समस्या नाटकों की भाषा भावों को वहन करने में समर्थ नहीं है । उनकी भाषा पर शिखरचन्द्र जैन ने अपने विचार इस प्रकार दिये हैं--

‘उनके तीव्र भाव, अद्भुत मानसिक संघर्ष, अन्तर्द्वन्द्व, उनकी नाटकीय भाषा के ओझस में बंध नहीं पाते हैं, निकल पड़ते हैं और बिखर जाते हैं । अपने हृदयगत भावों को वह ग्रंथ नहीं पाते, व्यवस्थित नहीं कर पाते । उनके भाव ही उनके वश में न होकर भाषा की सीमा का स्थूल न कर कूट-कूट कर भाग जाते हैं ।’

स्पष्ट है कि समस्या नाटकों में मिश्र जी की नाट्य-कला अस्वाभाविक है । इन नाटकों की रचना उन्होंने पाश्चात्य समस्या नाटकों के अनुकरण पर की है । अतः उस विधा के साथ उनका व्यवित्तव वैसा सम्बद्ध नहीं हो पाया जैसा कि उनके ऐतिहासिक और सांस्कृतिक नाटकों के साथ सम्बद्ध है । उन्होंने सामाजिक, ऐतिहासिक और सांस्कृतिक कथानकों पर नाटक लिखे हैं ।

१- शिखरचन्द्र जैन : ‘हिन्दी नाट्य चिन्तन’, पृ० ५०

नाट्य कृतियाँ

‘सन्यासी’, ‘राजस का मन्दिर’, ‘सिन्दूर की होली’, ‘मुक्ति का रहस्य’, मिश्र जी के समस्या प्रधान नाटक हैं। ऐतिहासिक नाटकों में ‘अशोक’, ‘गरुडध्वज’ और ‘वत्सराज’ हैं और सांस्कृतिक नाटकों में ‘नारद की वीणा’, ‘अपराजित’ और ‘चित्रकूट’ हैं।

यहाँ मिश्र जी के सामाजिक नाटक ‘मुक्ति का रहस्य’ का अध्ययन किया जा रहा है --

‘मुक्ति का रहस्य’

मिश्र जी का यह समस्या-नाटक तीन चार पात्रों को सस्य ढाँ पर आधारित है। नाटक यथार्थ के निकट पहुँचने के प्रयास में भावनात्मक हो गया है। उसके पात्र इस धरती के जीव नहीं रह गये हैं। नाटक के दृश्यविधान में भी दुरुहता है।

दृश्यविधान

‘मुक्ति का रहस्य’ नाटक में तीन दृश्यांक हैं। प्रथम दो दृश्य सहज हैं, पर तृतीय दृश्य अनावश्यक रूप से दुरुह कर दिया गया है--

‘सड़क के किनारे दो मंजिला बंगला, बंगले से सड़क तक छोटी-सी ज़मीन, उसमें छोटा-सा बगीचा। सड़क से बंगले तक पतली सड़क, उसपर ब उमर हुए कंकड़ और घास। बंगले की सड़क के दोनों ओर फूलों के पौधे। फूलों का क्या कहना, पौधों की पत्तियाँ तक सूख रही हैं। बंगले के सामने जो ज़मीन है, उसमें चारों ओर छोटी-सी बहार दीवारी है। बहार दीवारी से लगाकर कैले के पेड़ लगाये गये हैं--सामने की सड़क पर कभी-कभी मीटर-तागे या इक्के की आवाज़ होती है। बंगले के नीचे एक कौन का दरवाज़ा खुलता है और एक व्यक्ति बाहर निकलता है ...

इतने ही में ऊपर आवाज़ होती है और एक युवती स्त्री बाहर छत पर आकर खड़ी हो जाती है ... उसके सामने कमरे के बीच में एक क्लोटो-सी मेज़ और उसके जगल-बगल में तीन और कुर्सियाँ रखी हुई हैं । उसमें सामने की दीवाल में एक दरवाजा है, जिसकी दूरी दूसरी और उमाशंकर का कमरा है ।

यह वर्णन उपन्यास के समान वातावरण को सृष्टि करता है । मंचन में यह दृश्य सजा पाना कठिन है । इसका कथावस्तु से विशिष्ट सम्बन्ध भी परिलक्षित नहीं होता । इस दृश्य को साधारण रूप में रखने पर भी नाटक की सम्वेदना में अन्तर नहीं पड़ता ।

पात्र योजना

नाटक में पात्र योजना स्वाभाविक, मनोवैज्ञानिक और समस्या से सम्बद्ध रखी जाती है । इस नाटक में सभी पात्र उचितरूप से विकसित नहीं हो पाते । नाटक के मुख्य पात्र उमाशंकर, त्रिभुवन, मनोहर, बैनीप्रसाद, काशीनाथ, जगई और वाशा हैं । मध्यम पात्रों में देवकीनन्दन और मुरारी सिंह हैं । उमाशंकर ही प्रमुख पात्र हैं । उमाशंकर की चारित्रिक विशिष्टता उमारेन के लिए ही उनके चाचा काशीनाथ तथा उनके साथ तीन व्यक्ति और नाटक में रखे गये हैं । ये पात्र असम्बद्ध हैं । सभी माध्यम पात्र समस्या से सम्बद्ध नहीं हैं । उपर्युक्त पाँचों पात्रों से ही नाटक का कार्य सम्पन्न हो जाता है ।

उमाशंकर एक समाजसेवी व्यक्ति हैं । उनकी पत्नी मर चुकी है । मनोहर उनका स्काकी लड़का है । वाशा उन्हीं के घर में रहती हैं । वे वाशा को हृदय से चाहते हैं । वाशा ने ही उमाशंकर की पत्नी को ज़हर देकर मार डाला है । उमाशंकर यह भी जानते हैं । वे वाशा से न तो अपना प्रेम प्रकट करते हैं और न ही उसे घर से बाहर करते हैं । वाशा

अपने को उमाशंकर की पत्नी बनाना चाहती है, पर उमाशंकर कुछ भी स्वीकार करते प्रतीत नहीं होते । वे चुपचाप एक अस्पष्ट जीवन जीते हैं । मनोहर के साथ उनकी बातचीत उनका असन्तोष व्यक्त करती है, पर इसका आभास उनके व्यवहार में नहीं प्रकट होता । उमाशंकर नाटक के प्रमुख पात्र हैं । उनके व्यवितत्व में अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावनाएं हैं, पर वे टाइप पात्र की तरह एक निर्दिष्ट जीवन जीते हैं । उमाशंकर की समस्या क्या है, इसका भी स्पष्टीकरण नहीं हो पाता ।

आशा के पूर्व जीवन की कमियां डाक्टर जानता है । वह आशा को दबाकर उसके साथ गलत सम्बन्ध स्थापित करता है । आशा उमाशंकर के हृदय की बात नहीं समझती है । डाक्टर के साथ अपना इज्जत बैचकर वह अपने को उमाशंकर के योग्य नहीं मानती । आशा के चरित्र में भी अन्तर्द्वन्द्व के लिए पर्याप्त अवसर है, पर वह उमर नहीं सका है । वह बिबस नारी है, पर उसके चरित्र में बैबसी उभरती नहीं है ।

अन्य सभी पात्रों का कोई चारित्रिक रूप खड़ा नहीं हो पाता । पात्र योजना परिस्थितिजन्य है, पात्र परिस्थितियों में उलझे हैं, उनपर हावी नहीं हो पाते, इसी से वे अस्पष्ट हैं ।

सम्वाद

सम्वाद नाटकीय है । जैसे भाव हैं, उसी के अनुरूप कथौफकथनों का स्वरूप है । वे छोटे भी हैं, बड़े भी हैं । उनमें गम्भीरता है, सरलता है, वे मुख्य पात्र का स्वभाव प्रकट करते हैं में सहायक होते हैं । उमाशंकर के कथन जहाँ उसकी मनःस्थिति के परिचायक हैं, मनोहर की बातों के संलाप उसकी बाल सुलभ स्वाभाविकता लिए हुए हैं--

मनोहर -- जा रही हो माँ के यहां ?

आशा -- हाँ ।

मनोहर -- कब ?

आशा -- आज, अभी,

मनोहर -- तुम बीमार तो नहीं हो ?

मनोहर की माँ बीमार थी और इसीलिए भगवान् के घर चली गयी । अतः वह आशा से भी बीमार होने का प्रश्न करता है ।

उमाशंकर के मानसिक तनाव का स्पष्टीकरण नाटक में नहीं हुआ है, पर बातचीत के माध्यम से उसके अन्तर्दिन्द्र का संकेत मिलता है --

उमाशंकर -- कहो ।

आशा -- हत्या करोगे ?

उमाशंकर -- हाँ ।

मिश्र जी साधारण बातचीत के द्वारा ही पात्रों का चरित्र स्पष्ट करते हैं । इस शैली से पात्रों का चरित्र तो स्पष्ट होता है पर नाटकीय वातावरण की सृष्टि नहीं हो पाती ।

उद्देश्य

नाटक का उद्देश्य स्पष्ट नहीं है । उमाशंकर की समस्या आशा की समस्या और डाक्टर की समस्या इन सभी पात्रों की समस्याएं एक हैं । स्त्री-पुरुष का जो सम्बन्ध होता है, उसके लिए सभी प्रयत्नशील हैं । मनोहर बालक है उसकी समस्या अपनी माँ की स्मृति ही है । इस प्रकार नाटक अपना कोई ठोस उद्देश्य प्रकट नहीं करता । कुछ पात्रों का अवसाद ही नाटक में प्रकट हुआ है । नाटक पाठ्यरूप में हो बस अपना महत्त्व रक्ता है ।

स्पष्ट है कि पं० लक्ष्मीनारायण के सामाजिक नाटक विसंगतियों से भरे हुए हैं। अपनी विसंगतियों के कारण हो उन्हें पाठ्य कोटि में रखा गया है। मिश्र जी के ऐतिहासिक और पौराणिक नाटक रंगमंच की दृष्टि से अपेक्षाकृत सफल हैं। विभिन्न स्थितियों के नाटक लिखने के कारण मिश्र जी ने हिन्दी नाट्य साहित्य को विविध पात्र प्रदान किये हैं। उनका नाम हिन्दी नाटककारों में आदर के साथ लिया जायगा।

रामवृज बनीपुरी

परिचय

बनीपुरी जी मूलतः एक पत्रकार हैं। इन्होंने हिन्दी गद्य साहित्य की सम्पूर्ण विधाओं पर अपनी लेखनी चलायी है। शब्द-चित्र, उपन्यास, कहानियाँ, नाटक, स्कांकी, संस्मरण, निबन्ध, भाषण, बाल साहित्य तथा पत्र-पत्रिकाओं के अग्रलेखों के रूप में इन्होंने प्रचुर साहित्य की रचना की है।

इनकी प्रतिभा प्रबन्धात्मक है। उपन्यास तथा कहानियाँ लिखते रहने से इनकी रुचि कथावस्तु के सम्पूर्ण क्रम पर जाती है। विस्तृत कथानक के कारण इनका शिल्प बिखर जाता है। इसी कारण दृश्यों की अवतारणा भी इनको अधिक करनी पड़ती है। बनीपुरी नाटकीय कथावस्तु में उन केन्द्रविन्दुओं को नहीं चुन पाते हैं, जिनसे सम्पूर्ण कथावस्तु पर प्रकाश पड़ सके, इन्होंने निम्नलिखित नाट्य-कृतियों की रचना की है।

नाट्य-कृतियां

‘क अम्बपाली’, ‘तथागत’ और ‘विजेता’ नाटक हैं । स्कांक्रियों में ‘हुगडुगी’, ‘संघमित्रा’, ‘सिंहलविजय’, ‘मन्त्रदान’ तथा ‘नया समाज’ अधिक प्रसिद्ध हैं । उनके स्वोचित रूपक ‘सीता की माँ’ पर विचार किया जा चुका है, यहाँ उनके ‘अम्बपाली’ ऐतिहासिक नाटक पर विचार किया जा रहा है --

‘अम्बपाली’

यह नाटक अम्बपाली की कथा पर आधारित है । अपने विस्तृत दृश्यविधान के कारण यह नाटक आधुनिक रंगमंच पर सकलतापूर्वक प्रदर्शित नहीं हो सकता ।

दृश्यविधान

नाटक में चार अंक हैं -- प्रथम अंक में पाँच तथा अन्य अंकों में चार पाँच और चार के क्रम से कुल अट्ठारह दृश्य हैं । दृश्य विरोधी स्वभाव के हैं । दो अंकल दृश्यों के बीच कल दृश्य की व्यवस्था न रखने से यह नाटक रंगमंच की दृष्टि से असफल है । दृश्यों की संख्या उनके सभी नाटकों में अधिक रहती है । इसका कारण यह है कि इनकी कथावस्तु विवरणात्मक है । वे बहुत बार विषयान्तर कर जाते हैं । इसी से पात्रों की स्थिति भी मनोविज्ञान सम्मत नहीं रह पाती ।

पात्र योजना

इनके नाटकों में शैली की प्रधानता रहती है । अतः पात्रों की संयोजना मनोवैज्ञानिक नहीं हो पाती है । नाटक में संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व भी इसी कारण नहीं उभर पाते । पुरुषों की अपेक्षा

स्त्रियाँ अधिक मनोविज्ञान सम्मत हैं । उन्हें संस्कृति की मर्यादा का भय है । इनके स्त्री पात्र अपना ऐतिहासिक महत्त्व रखते हुए भी वर्तमान निवार-धारा का प्रतिनिधित्व करते हैं । बैनीपुरी के पात्र अपना स्थायी प्रभाव बिम्ब रूप में नहीं, मूर्त रूप में छोड़ते हैं । जम्बपाली के पात्रों में उक्त विशेषता है ।

जम्बपाली में नौ पुरुष तथा पाँच स्त्री पात्र हैं ।
परिवारिकारं आदि अन्य माध्यम पात्र हैं । पात्रों का चारित्रिक विकास मंचोपयोगी नहीं रह पाया है ।

सम्वाद योजना

बैनीपुरी के सम्वाद चुस्त नहीं हैं । वे परिस्थिति का स्पष्टीकरण करते हैं, पर नाटकीयकौशल (भावगामीय स्वं झुटीलापन) उनमें नहीं है । इसका कारण यह है कि उनके सम्वाद अपेक्षाकृत लम्बे होते हैं । वे उदाहरण प्रस्तुत कर मत पुष्टि करते हैं जिससे नाटकीय कौशल समाप्त हो जाता है । अज्ञातशत्रु और जम्बपाली के कथोपकथन निम्न प्रकार से हैं --

जम्बपाली -- जम्बपाली साधारण नारी नहीं है ।

अज्ञात -- तुम क्या बोलरही हो सुन्दरी ?

जम्बपाली -- आप क्या चाह रहे हैं मगधपति ।

अज्ञात० -- मैं क्या कह चाहता हूँ । इसे कहने की ज़रूरत रह गयी ।

तो सुनो--(दर्प से) जम्बपाली-वैशाली विजेता की राज-
नर्तकी बनेगी उसे राजपूत चले का निमन्त्रण देने आया हूँ ।

जम्बपाली -- और अगर वह नहीं जाय ?

अज्ञात० -- अज्ञातशत्रु अगर-मगर नहीं जानता ।

जम्बपाली -- उन्हें जाननेको लाचार होना पड़ेगा ।

अज्ञात० -- (आवेश में) क्या कहा ।

अम्बपाली -- (लापरवाही से) मैंने कहा मगधपति को सोचना पड़ेगा कि अम्बपाली यदि मगध जाने को राजा न हुई तो वह क्या करेगी ?

+ + +

अजात० -- कौन है, जिसने मुझ पर विजय प्राप्त का था । अजातशत्रु वधेय० है० एष वधेय० ॥ अजेय है राजनर्तकी ।

अम्बपाली -- जाह- आदमा अभिमान में अपने को इतना मूढ़ जाता है ।

अजात० -- (आँसू गुरेरता है)

अम्बपाली -- मेरा मतलब मगवान् बुद्ध से था मगधपति ।

स्पष्ट है कि सम्वाद संचिप्त और नाटकीय है ।

बैनीपुरी का भाषा मंजी हुई है । उसमें उनका निजत्व है । वे भाषा में आंचलिक तथा उर्दू के शब्दों का प्रयोग करते हैं । भाषा में रौचकता का अभाव है, यद्यपि वह भाषाभिव्यक्ति में समर्थ है । वे अपने नाटकों में भारतीय सम्यता और संस्कृति का रूप उभारते हैं । उनको अभिव्यक्ति इसी से शिष्टता का दामन नहीं छोड़ती । उनकी भाषा सौम्य स्वशिष्ट है ।

अम्बपाली नाटक में हूः गीत हैं । इनके द्वारा नाटकीय परिस्थिति तथा पात्रों का चरित्र उभारा गया है । इस नाटक में आचार्य अग्निनय द्वारा नाटककार ने ऐतिहासिक वक्तावरण भी सजाया है । अतः इस नाटक को पाठ्य नाटकों की कौटि में रखा जा सकता है । दृश्यविधान की अनुपयुक्तता के कारण नाटक रंगमंच पर अभिनीत नहीं हो सकता ।

१- रामवृत्त बैनीपुरी : 'अम्बपाली', पृ० ६०-६१ ।

अतः यह स्पष्ट है कि बैनीपुरी के नाटक ऐतिहासिक हैं ।
 उनके नाटकों का दृश्यविधान पारसी नाटकों के दृश्यविधान की भांति
 विस्तृत है । उसको मंच पर सजा पाना सहज नहीं है । ऐतिहासिक नाटकों
 का वातावरण, तथा पात्रों की वेशभूषा भी व्ययसाध्य होती है । मंच की
 दृष्टि से कोई नया प्रयोग न होने पर अव्यवसायी संस्थाएं किसी नाटक का
 मंचन करना पसन्द नहीं करतीं । बैनीपुरी के नाटक प्राचीन परिपाटी के हैं ।
 उनके नाटकों में गीतों का प्रयोग भी नाटकीय नहीं है । उनके सम्वाद अपेक्षाकृत
 मंचोपयोगी हैं, पर अन्य अभावों के कारण उनके नाटक अभिनेय नहीं हैं ।
 इसीलिए उनके नाटकों को श्रव्य कोटि के नाटकों की श्रेणी में रखा गया है ।

डा० सत्येन्द्र

डा० सत्येन्द्र का व्यक्तित्व मूल रूप से एक अध्यापक का है ।
 इसीलिए साहित्य में आलोचक रूप में उन्होंने अच्छी ख्याति अर्जित की है ।
 उनकी लेखनी हिन्दी साहित्य का मण्डार मरने के लिए अनेक विद्यार्थी पर
 कली है । आलोचक, कहानीकार एवं नाटककार के रूप में वे अधिक जाने जाते
 हैं । नाटककार के रूप में उनके व्यक्तित्व का विकास धीरे-धीरे हुआ है ।
 उन्होंने इस विधा पर बहुत थोड़ा लिखा है, पर पूर्ण आस्था से लिखा है ।

उनके नाटक ऐतिहासिक सन्दर्भों पर अधिक लिखे
 गये हैं । दृश्यविधान की दृष्टि से विस्तृत होकर भी उनके नाटक थोड़े से परिवर्तन
 के पश्चात् मंचित किये जा सकते हैं । कथौफथन, माषा-शैली और नाटकीय
 स्थितियों के निर्माण में उनके नाटक विशेष रूप से सफल हैं । पात्रों का
 चरित्र मनोवैज्ञानिक आधार पर उन्होंने विकसित किया है । उनके पात्र
 जीवन में आस्था, विश्वास एवं साहस मरते हैं । उनके द्वारा नैतिक मानदण्डों
 की स्थापना होती है । उनके पात्र भारतीयता के प्रतीक हैं । नाटक सम्पूर्ण
 जीवन को प्रस्तुत करता है । अतः उसमें विविधता देना आवश्यक है । सत्येन्द्र
 जी के नाटकों में यह विविधता प्राप्त होती है । नाट्यकला के अध्येता, चिन्तक
 एवं लेखक होने से उनके नाटक कलापूर्ण हैं ।

कृतियाँ— डा० सत्येन्द्र ने लगभग बीस कृतियाँ लिखी हैं । इनमें अधिकतर
 आलोचनात्मक एवं इतिहास सम्बन्धी हैं । 'हिन्दी स्कांकी' के
 नाम से इनकी स्कांकी कला पर मौलिक आलोचनात्मक कृति है ।
 स्कांकीयों के अतिरिक्त 'मुकितयज्ञ' जीवन यज्ञ' इत्यादि इनके
 नाटक हैं । यहाँ 'मुकितयज्ञ' का अध्ययन किया जा रहा है ।

मुक्तियज्ञ नाटक

प्रस्तुत नाटक का कथानक दुन्दैलखण्ड की स्वतन्त्रता पर आधारित है । वीर पुंगव कुत्रसाल पाषाणुरंजित बुन्दैलखण्ड की कथा को नाटकीय साँचे में ढाला गया है । चम्पतराय की मृत्यु के पश्चात् उनके पुत्र कुत्रसाल ने औरंगजेब से लोहा लिया औरंगजेब कुत्रसाल की वीरता के समझ परास्त हुआ उसने बुन्दैलखण्ड स्वतन्त्र कर दिया।

दृश्यविधान

तीन अंकों के इस नाटक में तीस दृश्य हैं । प्रथम अंक के बारह दृश्य मन्दिर, रास्ता, तम्बू, सरोवर, महल, जमुनातट और दरबार आदि स्थानों के हैं । द्वितीय अंक में भी महल, दीवानखाना, मार्ग, बौद्धा, कज्ञ और रणभूमि आदि आठ स्थानों के दृश्य हैं । तीसरे अंक में मार्ग, पहाड़, मैदान आदि स्थानों के दस दृश्य हैं ।

आधुनिक रंगमंच स्वभाविकता की मांग करता है । उसपर प्रस्तुत नाटक अमिमीत हो सकने में अधिक सफल नहीं होगा । दृश्यों में अधिकतर दृश्य क्लृप्त है अतः उन्हें सजाने में अधिक सजावट एवं मंच सामग्री की आवश्यकता न होगी । नाटक थोड़ा परिवर्तित करके मंचित हो सकता है, पर स्वभाविकता की मांग के कारण इसे पाठ्य नाटकों की कौटि में रखना अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है ।

पात्र योजना

प्रस्तुत नाटक में लगभग पच्चीस पात्र हैं । पुरुष पात्रों में सौलह प्रमुख हैं । सैनिक, नागरिक और गायक अतिरिक्त पात्र हैं । इसी प्रकार स्त्री पात्रों में नर्तकियों और दासियों को छोड़कर आठ मुख्य पात्र हैं ।

मध्यम पात्रों को छोड़कर मुख्य पात्रों का चारित्रिक विकास हुआ है । पात्र अपने मनोविज्ञान के आधार पर ही चारित्रिक गुण प्रकट करते हैं । उनके चारित्रिक गुण कथोपकथनों के माध्यम से प्रकट हुए हैं ।

कथोपकथन

प्रस्तुत नाटकों में कथोपकथन पद्य और गद्य दोनों रूपों रहे हैं । साथ ही गीतों का भी भरपूर प्रयोग किया गया है । उनके व पद्यबद्ध कथोपकथनों का नमूना इस प्रकार है --

विमल — हम क्या हैं इसको कौन बता सकता है ?

विजय -- क्यों जाये जग में कौन बता सकता है ?

+ + +

विमल -- हम क्या हैं इसको कौन बता सकता है ?

दोनों -- क्यों और क्या में क्या कौन बता सकता है ?

इस प्रकार के कथोपकथन न तो चरित्र का ही स्पष्टोक्ति करते हैं और न कथानक का ही उद्घाटन । यह स्थिति बहुत सीमित है । नाटक में गद्यमय सम्वाद नाटकीय, कथोद्घाटन और चरित्र का विकास करने में समर्थ हैं--

ब्रजलाल — बस-बस करो ! विश्व सौन्दर्य का युगल मूर्तियाँ, इन पहलियों को छोड़ो । दिविघा का गाय कायरता का प्रसारक है, संसार की गति अवरोधक है, वह बैठे, ठाढ़े का प्रलाप है, आँखों, गालों के साथ !

इस प्रकार कथोपकथनों में ही गीतों का वातावरण निर्मित कर दिया जाता है । गीत के पश्चात् विजया कहती है--

विजया -- वीर यह तुम्हारा गान है । तुम्हारे वीर कंठ से सिंह की घन गम्भीर ध्वनि के समान विमो । पर कहाँ हम इसे कैसे गा सकते हैं ?

ब्रजलाल -- गा सकती हो विजया । तुम्हीं तो विश्व की वास्तविक शक्ति हो ?

कथोपकथन पात्रानुसृत हैं । मुसलमान पात्र सैनिक
रणभूलह ताँ और झूत की बातें उपर्युक्त कथोपकथनों से सर्वथा
भिन्न हैं --

१- डा० सत्येन्द्र : "सुविश्लेष", पृ० ३०, ३१, ३२ ।

रणदुलह सां -- (चक्कर उल्लकर) ऐं कौन ? ऊ ऊ और या खुदा, या खुदा, या खुदा, ऐ परवरदिगार, रहीम बचा, बचा इस शैतानी चक्कर से । इस काली रात के ये कारनामे- वररर यह तो इधर ही जा रहा है या खुदा, या अल्लाह, या रसूल !

मुत -- सां साहब ?

रण० -- और बोला-- ऐ माई मेरी जान बख्स, मेरे ऊपर रहमकर । मेरे छोटे-छोटे मासूम बच्चों की विलखती बीबी पर महरबानी कर, मेरा पीछा छोड़ !

मुत -- सेनापति रणदुलह सां । घबड़ाइये न , बात सुनिये ।

रण० -- न न न न बख्स, अपनी बात किसी और से कह या खुदा, या खुदा अब कैसे हो (घबराता हुआ मागता है) ।

स्पष्ट है कि सम्बाद स्वामाविकता के साथ ही हास्य एवं व्यंग्य भी प्रकट करते हैं । वे पर्याप्त मनोरंजक हैं । इसी से नाटकीयता उभारने में समर्थ हैं ।

गीत योजना

बाज स्वामाविकता के कारण नाटक से गीतों का बहिष्कार कर दिया गया है । पारसी कम्पनियों के लिए लिखे गये नाटकों में गीतों का प्रयोग अवश्य रहता था । मनोरंजन अथवा वाक्पिण के लिए भी नाटकों में गीतों का प्रयोग होता है । प्रस्तुत नाटक में वातावरण निर्माण के लिए नर्तकियों द्वारा तथा पात्रों की स्वामाविकता प्रकट करने के लिए भी गीतों का प्रयोग हुआ है । नाटक में गीत इस प्रकार रले गये हैं-- वांस्तु जय-जीवनवामी, नये घन हैं कुछ नये तन हैं कुछ जब मन ही उ उसपर निसार है, हम बीर-बीर का दपे दिलाने जाये, तुम फुलों पादप भरी सुरभि जन भर हैं,

में मधु जीवन को मधुर बनाने आयी ।

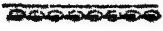
इन गीतों से आकर्षण वातावरण एवं चारित्रिक गुण प्रकट हुए हैं । प्रस्तुत नाटक की भूमिका बाबू गुलाबराय ने लिखी है । उनके विचार यहाँ देना उपयुक्त प्रतीत होते हैं--

‘इस पुस्तक में सभी प्रकार के उत्तम, मध्यम और अधम प्रकृति के पात्र मिलते हैं । रौशन बारा और हीरा में नीच महत्वाकांक्षा और नृशंसता का परिचय मिलता है और दूसरी ओर है वदरुन्निसा की सी शान्ति मय संगीत की प्रतिलिपि । स्क और हज्जाल स्व वलपति जैसी उदार वीर आत्माओं के दर्शन होते हैं तो दूसरी ओर औरंगजेब और रणबुलह खां से अहसान फारमोश लोग विसलायी पड़ते हैं । औरंगजेब अपनी लड़की वदरुन्निसा के प्रभाव से सुधर भी जाता है । मित्रता की ओट में दूसरों के राज्य हड़पने के प्रयत्न हम रणबुलह खां की नातचीत में देख सकते हैं । संसार ही पुण्य-पाप से भरा है । अन्त में बृद्ध निश्चय, सत्प्रयास और आत्मबलिदान का सुन्दर परिणाम विसलायी पड़ता है । हृदय में आशावाद का संचार होता है ।’ इस प्रकार उद्देश्य और कला दोनों दृष्टियों से प्रस्तुत नाटक निश्चित रूप से सफल है । विचार की प्रधानता के कारण आधुनिक रंगमंचीय विधा के आधार पर इसे नहीं रचा गया है । इसका मंचन चम्पा अगुवाल हाईस्कूल में हुआ था, पर इसे पाठ्य कोटि में रखना ही उपयुक्त प्रतीत होता है । दृश्य-विधान और पात्रों की विस्तृतता तथा सम्वादों की पथ्यय पद्धति के प्रयोग इस नाटक को पीछे धसीटते हैं । अतः इसे पाठ्यरूप में ही स्वीकार करता हूँ ।

इस प्रकार स्पष्ट है कि डा० सत्येन्द्र के नाटक ऐतिहासिक सन्दर्भों पर लिखे गये हैं । वे ऐतिहासिक चरित्र नायकों द्वारा अपने देशवासियों का नैतिक कल बढ़ाना चाहते हैं । उनके नाटक विचारों से भरी रहते हैं । सत्येन्द्र जी के नाटकों को पढ़ने से यह स्पष्ट है कि उनमें एक सफल नाटककार जीवन्त है ।

१- गुलाबराय ! ‘सुचितयत्न’, भूमिका

(आ) दृश्य नाटक



पृष्ठभूमि

नाटक साहित्य का सगुण रूप है । इस दृश्य काव्य में नृत्य, संगीत और अभिनय हृदय की ललित सृष्टि को आकर्षक रूप प्रदान करते हैं । इस प्रकार नाटक के दो पार्श्व हैं-- एक पार्श्व हृदयगत भावनाओं को क्लृप्ता चलता है तो दूसरा पार्श्व रंगमंच-वैशम्य, नृत्य-संगीत के सहारे विकसित होता है । दोनों में से किसी एक के भी अभाव में नाटक अपने अभीष्ट उद्देश्य में असफल रहता है ।

रंगमंच के नाटकों की प्रमुख दृष्टि अभिनयात्मक साहित्य की सृष्टि है । रंगमंच के नियमों का पूर्ण पालन करते हुए साहित्यिक सौन्दर्य की सृष्टि दृश्य नाटकों की विशेषता है । इस प्रकार रंगमंच की कला साहित्य-कला की सहयोगिनी बनकर जीवन का उद्घाटन करती है । अभिनय की कला जब साहित्यिक कला का पथ निर्देश कलात्मक परिवेश में करती है, तभी दृश्य नाटक की सर्जना सम्भव होती है । दृश्य नाटक का प्रथम और प्रमुख तत्व कथावस्तु है । दृश्य नाटक की कथावस्तु विशिष्टता लिए होती है, जिसपर विचार करना आवश्यक है ।

दृश्य नाटकों की कथावस्तु संवेदनापूर्ण परिस्थितियों से निर्मित होती है । नाटककार भावव्यंजक शैली का प्रयोग कर कथावस्तु में प्रसरता एवं संक्षिप्तता भरता है । वह छोटी-छोटी घटनाओं का चयन नहीं करता । वह कथावस्तु की सम्पूर्ण परिधि में भी नहीं जाता, वह तो ऐसे बिन्दुओं का चयन करता है, जिनमें सम्पूर्ण कथावस्तु सिमट सके । यह कथावस्तु दृश्यविधान के माध्यम से दृश्य रूप ग्रहण करती है ।

दृश्य-विधान

दृश्य नाटकों का आरम्भ सरल रंगमंच से होता है । धीरे-धीरे नाटककार का नाट्य-कौशल उसे सशक्त बना देता है । कम से कम अंक तथा उनके अन्तर्गत सीमित दृश्य जिनकी संख्या उत्तरोत्तर कम होती जाती है, दृश्य नाटक के लिए उपयुक्त होते हैं । दो अंकल दृश्यों के बीच एक चाल दृश्य की व्यवस्था की जाती है । असम्भव दृश्यों के दृश्य नाटक में स्थान नहीं दिया जाता । दृश्यों के अन्दर ऐसे अभिनयात्मक स्थायी प्रभाववाले दृश्यों की व्यवस्था रहती है, जिनकी छाप दर्शक पर चिरकाल तक रहती है । स्पष्ट है कि दृश्य नाटकों का दृश्य-विधान रंगमंच के उपयुक्त रहता है । उसमें भावपूर्णता के साथ ही अभिनयात्मक स्थितियों का भी समावेश रहता है । भारतीय नाट्याचार्यों ने अभिनय सम्बन्धी अवरोधों को ध्यान में रखकर ही अनेक घटना-दृश्यों को रंगमंच के लिए वर्ज्य माना है । नाटककार दृश्य नाटक में सम्भव दृश्यों का ही सृजन करता है । रंगमंचीय नाटकों में चरित्र-चित्रण भी विशेष महत्त्व रखता है ।

चरित्र-चित्रण

नाटककार कथावस्तु के माध्यम से पात्रों को दर्शकों के समक्ष उपस्थित करता है । पात्रों की संख्या नाटक में सीमित रहती है, जिनका कथावस्तु से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है । केवल मनोरंजनार्थ पात्रों की सृष्टि अपेक्षित नहीं । नाटक में प्रत्येक पात्र की स्थिति दीवाल की ईंट के समान महत्त्वपूर्ण है । नाटक में नायक, प्रतिनायक तथा सहयोगी नायक की व्यवस्था रहती है । पात्रों का सृजन नाटककार इसी लोक से करता है वे कल्पना विहारी कवि नहीं होते हैं । कभी-कभी आत्माओं के प्रतीक पात्र भी मंच पर लाये जाते हैं, जहां वातावरण ही प्रधान रहता है, जो सिमिट कर पात्र में केन्द्रित हो जाता है । नाटक के पात्रों में प्रभावित करने की क्षमता होती है, क्योंकि उनका विकास मनोविज्ञान के आधार पर होता है ।

चरित्र का सम्बन्ध व्यवितत्व से होता है, इस दृष्टि से भी मनोविज्ञान की आवश्यकता होता है। मनोविज्ञान प्रभाव तथा संस्कार दो पक्षों पर आधारित होता है। ये दोनों सुख तथा दुःखपूर्ण स्थितियों में भी मनुष्य का साथ नहीं छोड़ते। संस्कार अथवा प्रभाव में से कोई एक शिथिल होता है, तो पात्र का चरित्र सीधो रेखा में विकसित होता है--इसके विपरीत यदि दोनों में से कोई कम नहीं होता तो पात्र दोनों के बीच उलझकर अनिर्णीत स्थिति में रहता है। यहां अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। यह अन्तर्द्वन्द्व पात्रों के मानसिक पार्श्वों को स्पष्ट करने में सहायक होता है। मनोविज्ञान में हुआ पात्र ही नाटक में स्वामाविकता ला सकता है। इस प्रकार चरित्र-चित्रण की स्वामाविकता नाटक में पूर्णरूप से अपेक्षित है।

सम्वाद

दृश्य नाटकों के लिए सम्वाद जुमते हुए और संक्षिप्त होते हैं। कम शब्दों में अधिकाधिक भाव स्पष्ट करने वाली भाव-व्यंजक शैली का प्रयोग नाटक में होता है जिससे हृदय पर पात्र की सम्पूर्ण छाप पड़ सके। सम्वादों का स्वामाविक होना अपेक्षित है-- इसी स्वामाविकता की मांग के कारण नाटकों से पद्य का निष्कासन हुआ। स्वगत कथन तथा आकाश-भाषित जैसे प्राचीन प्रयोगों का भी वहिष्कार हसीलिये कर दिया गया, क्योंकि उनसे स्वामाविकता में बाधा उपस्थित होती थी।

सम्वाद भावव्यंजक के साथ ही मनोरंजक भी रहते हैं। मनोरंजकता संयत रहे ताकि आस्वामाविकता को सृष्टि न हो। संस्कृत नाटकों में 'विदूषक' एक पात्र ही इसके लिए रखा जाता था। अब

विनोद व्यंग्यादि के लिए कथावस्तु से सम्बद्ध एक दो पात्रों को रखा जाता है । नाटकों में अनुरजन को सामग्री प्रदान करने वाला कोई पात्र रहना ही चाहिए ।

सम्वादों की भाषा पात्रानुकूल रहनी चाहिए । भाषा की पात्रानुकूलता से अभिप्राय पात्रों के स्वभाव, शिक्षा तथा सामाजिक जीवन की अभिव्यक्ति से है । जाति, देश तथा काल का प्रभाव पात्र की भाषा पर रहता है । इनका अभिप्राय यह नहीं कि सभी पात्र अलग-अलग भाषा बोलते हैं । नाटक की सम्पूर्ण सम्वेदना का एक सा प्रभाव ब पड़ने के लिए नाटक की भाषा एक-सी होनी चाहिए, यह उसका स्तर पात्रों के अनुकूल होना चाहिए । एक शिक्षित पात्र और एक ग्रामीण पात्र की भाषा के शब्दप्रयोग तथा कथन में अन्तर रहना अपेक्षित है । इसी प्रकार गम्भीर तथा विनोदी पात्र के स्वभाव का भी प्रभाव उसके द्वारा प्रयुक्त भाषा में रहता है । दृश्य नाटकों के लिए नाटकीय संकेत भी एक महत्वपूर्ण तत्व है ।

नाटकीय संकेत

नाटकों में संकेतों की अवतारणा एक निश्चित लक्ष्य से होती है, जो दृश्यनाटकों की सफलता के लिए अनिवार्य है । इनका मुख्य ध्येय अभिनेताओं तथा प्रस्तुतकर्ताओं की सुविधाओं को बढ़ाने का है । इनसे मंच सामग्री, पात्रों की वैशम्यता तथा अभिनय की गतियों का ज्ञान स्पष्ट हो जाता है । कहना न होगा कि नाटकीय संकेतों से दिग्दर्शक का कार्य सहज हो जाता है तथा अभिनेताओं का परिश्रम बाधा रह जाता है । रंगसंकेतों का दायित्व रंगभूमि की व्यवस्था से है । इनकी सहायता से रंगभूमि का स्पष्ट छलका हुआ रूप स्थान में आ जाता है । इनसे पात्र का जीवन स्तर तथा स्वभाव स्पष्ट हो जाता है । इस प्रकार मंच व्यवस्था तथा पात्रविकास की दृष्टि से ही नाटकीय संकेतों को नाटक में रखा जाता है ।

रंग सङ्केतों का दायित्व अभिनय में सहायता करने से भी है। इनसे नाटककार बीच-बीच में पात्रों के हाव-भाव, वेश-भूषण, उठने-बैठने चलने की रीति तथा उनकी भाव-मंगिमा का स्पष्टीकरण करता है। यह अभिनयात्मक सङ्केत आंगिक तथा सात्त्विक अभिनय को सहायता प्रदान करने वाले होते हैं।

आहार्य अभिनय के लिए भी सङ्केत रहते हैं। इनका संबंध रूप कल्पना से भी है। इससे पात्र की आयु तथा बाह्यरूपाकृति स्पष्ट होती है।

सङ्केतों द्वारा कथावस्तु की दुरुहता भी स्पष्ट होती है। लम्बे स्थलों में, जहाँ वर्णन की आवश्यकता होती है, सङ्केतों द्वारा निप्रता आ जाती है। दूसरे शब्दों में इनके द्वारा कथावस्तु में प्रवाह तथा सजीवता का संचार होता है। सङ्केतों का प्रयोग उन तमाम स्थितियों को स्पष्ट करने के लिए भी होता है, जिनका स्पष्टीकरण कथापकथनों अथवा अन्य नाटकीय प्रयत्नों द्वारा सम्भव नहीं होता।

दृश्य नाटक जनप्रभावी होता है। व्यक्ति, वर्ग, समाज तथा राष्ट्र के उत्थान की क्षमता होती है। यह कार्य नाटकों में उद्देश्य, स्वाभाविक चित्रण तथा नैतिक दृष्टिकोण का सङ्केत देकर ही पूरा होता है। नाटक के रंगमंच पर एक और संसार रहता है तो दूसरी ओर अपनी परिस्थितियाँ स्वयं समस्याएँ रहती हैं। नाटक को अपना रूप स्पष्ट करने के लिए रंगमंच की नितान्त आवश्यकता है।

आज रंगमंच पर स्वाभाविकता की मांग है। मंच सज्जा के सुनहले दिन व्यतीत हो गये। आज का जीवन ही मंच पर सड़ा है। मंचसज्जा से जीवन की सम्बन्धना की हत्या नहीं होनी चाहिए। स्वाभाविकता के साथ प्रभावोत्पादकता नाटकीय रंगमंच के लिए नितान्त अपेक्षित है। अभिनय नाटक में रंगमंच की इस स्वाभाविकता के साथ ही वेश-भूषण का अध्ययन,

संगीत, प्रकाश व्यवस्था तथा विविध भावों का प्रदर्शन भी रहता है ।

‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक

दृश्य नाटकों की विधा के नाटकों में ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक का प्रारम्भिक महत्त्व है । इसका दृश्य-विधान श्री जयशंकर प्रसाद ने रंगमंच की सीमाओं को ध्यान में रखकर किया है ।

दृश्य-विधान

‘ध्रुवस्वामिनी’ में तीन अंकीय दृश्य हैं । काश्मीर के पास रामगुप्त का शिविर ब पड़ा है । प्रथम दृश्य यहाँ शिविर के पिछले भाग में घटित होता है । मंच सामग्री , वितान, सम्भ, रेशमी डोरियाँ, कुंज, जलधारा, लता की ढालियाँ आदि हैं । द्वितीय दृश्य शंकरराज के दुर्ग के दालान में घटित होता है । तिब्बती ढंग के दृश्यपटों में आंगन, दालान, ब्यारियाँ, लतारें और पौधे बने होने का निर्देश है । तीसरा दृश्य भी शंकर दुर्ग के भीतरी प्रकोष्ठ में घटित होता है । स्पष्ट है कि कार्य स्वयं की दृष्टि से ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक का दृश्य विधान रंगमंच की सीमाओं के अन्तर्गत आता है ।

नाटक में कुछ दृश्य अनावश्यक-से प्रतीत होते हैं। क्विबखर नाटक के प्रथम दृश्य में कुबड़े, हिंजड़े और बौने की स्थिति बहुत सुरुचिपूर्ण नहीं है , वह मुख्य कथावस्तु से सम्बद्ध भी प्रतीत नहीं होता । इसमें केवल रामगुप्त की क्लीबता उभरती है । यों नाटकीय कथावस्तु इन कतिपय दृश्यों को छोड़कर संगठित है और दृश्य विधान की दृष्टि से तो अभिनेय है ।

पात्र विधान

‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक में ध्रुवस्वामिनी और श्रीमा प्रधान स्त्री पात्र हैं। परिचारिकाओं और नर्तकियों को मिलाकर नाटक में स्त्री पात्रों की संख्या लगभग दस है। पुरुष पात्रों में रामगुप्त शिखर स्वामी चन्द्रगुप्त, शंकरराज और खिंल प्रमुख हैं। सहायक सामन्त कुमार और हिजड़े पणवके बाने आदि पात्रों को मिलाकर पुरुष पात्रों की संख्या लगभग दस है। इस प्रकार सम्पूर्ण नाटक में लगभग बीस पात्र हैं। दो राज्यों के संघर्ष को देखते हुए पात्र संख्या अधिक नहीं है।

पात्रों का चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक है। पात्रों के मनोविज्ञान के विकास पर ही नाटककार का विशेष ध्यान है। कथावस्तु का उद्घाटन पात्रों के चरित्र-विकास के साथ ही होता है। स्पष्ट है कि पात्र विधान की दृष्टि से नाटक अभिनेय है।

संवाद विधान

ध्रुवस्वामिनी की बेबसी इस नाटक के प्रारम्भ में स्पष्ट की जाती है। एक सद्गुणधारिणी स्त्री ध्रुवस्वामिनी की गतिविधि का निरीक्षण करते हुए उसके साथ है। ध्रुवस्वामिनी के निराश होने पर वह उसका मनोबल बढ़ाती है * देखि यह बल्लरी जो करनैं मैं समीप पहाड़ी पर चढ़ी है, उसकी नन्हीं-नन्हीं पत्तियों को ध्यान से देखने पर आप समझ जावैगी कि वह काई की जाति की है। प्राणों की क्षमता बढ़ा देने पर वही काई जो बिहल बनकर गिरा सकती थी, अब दूसरों को ऊपर चढ़ाने का अवलम्ब बन गयी है^१।

पात्रों को दो विरोधी परिस्थितियों में रखने पर, जहाँ वे अपने संस्कार तथा प्रभाव के बीच निर्णय नहीं कर पाते, अन्तरिक संघर्ष की स्थिति उत्पन्न होती है। इस नाटक में सभी प्रधान पात्रों के साथ इस प्रकार की परिस्थितियाँ हैं, जिनका स्पष्टीकरण संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व पर विचार करते समय हो सकता है। इस नाटक का प्रत्येक पात्र सजग है तथा एक-दूसरे पात्र को व्यंगपूर्ण उत्तर देता है। प्रतिहारी द्वारा रामगुप्त के विषय में पूछे जाने पर ध्रुवस्वामिनी का उत्तर इस प्रकार है—

प्रतिहारी —‘परम मटारक इधर आर हैं क्या?’

ध्रुवस्वामिनी —‘मेरे आंचल में तो छिपे नहीं है देखो किसी कुंज में दूढ़ो।’

इस प्रकार के सम्वादों से पात्रों के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है।

‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक के पात्र अपने स्वभाव के अनुकूल ही कथौफकथन करते हैं। रामगुप्त के चरित्र के अनुरूप ही उसके कथन आत्मविश्वास से रहित कायरतापूर्ण है, जब कि चन्द्रगुप्त के कथन वीरता प्रकट करने वाले हैं। उनमें गौरव तथा नैतिकता है। ‘ध्रुवस्वामिनी’ के सम्वाद स्वामिमान से युक्त हैं। शकराज का दम्भी व्यक्तित्व है, अतः उसके सम्वादों से उसका दम्भ प्रकट होता है। शिखर स्वामी अत्यधिक स्वार्थी प्रकृति का चालाक व्यक्ति है। रामगुप्त उसकी बुद्धिकी सराहना करता है, ‘वाह क्या कहा तुमने तभी तो लोग तुम्हें नीतिशास्त्र का बृहस्पति समझते हैं।’ धूर्त शिखर-स्वामी की प्रशंसा ध्रुवस्वामिनी के शब्दों में इस प्रकार है, ‘आमात्य तुम बृहस्पति हो चाहे झूठ, किन्तु धूर्त होने से ही क्या मनुष्य झूठ नहीं कर सकता? आर्य समुद्रगुप्त के पुत्र को पहिचानने में तुमने झूठ तो नहीं की? सिंहासन पर झूठ से किसी दूसरे को तो नहीं बिठा दिया।’ इस उक्ति की सूक्ष्मता से रामगुप्त तिलमिला जाता है। इस प्रकार के तीव्र व व्यंग्यमाय प्रधान साहित्य तथा पात्रानुकूल सम्वादों का प्रयोग ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक में किया गया है।

नाटक का सबसे निरीह स्त्री पात्र होता है जो सहज ही दर्शकों की सहानुभूति प्राप्त कर लेती है । शकराज अपने स्वार्थसिद्धि के लिस्टससै कृत्रिम प्रेम प्रदर्शित करता है । वह कौमा को पाषाणी कहता है । यहां कौमा का उच्च कौमा के आन्तरिक द्वन्द्व पर प्रकाश डालता है , ' पाषाणी ! हां राजा पाषाणी के भीतर भी कितने मधुर स्रोत बहते रहते हैं , उनमें मदिरा नहीं, शीतल जल की धारा बहता है । प्याहलों की तृप्ति ।'

इसी प्रकार तृतीय अंक में कौमा, चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के कथौफकथन संक्षिप्त, वृत्त और प्रभावशाली हैं । स्पष्ट है कि प्रस्तुत नाटक के कथौफकथन रंगमंचीय हैं ।

संघर्ष तथा द्वन्द्व

सम्पूर्ण नाटक पर संघर्ष की कसमसाती छाया फैली हुई है । यह संघर्ष राज्य तथा ध्रुवस्वामिनी को केन्द्र में रखकर है । समुद्रगुप्त द्वारा प्रदत्त राज्याधिकार और अपनी वाग्दत्ता पत्नी को चन्द्रगुप्त गृहकलह की शान्ति के लिए रामगुप्त को प्रदान करता है । नाटक के अन्त में चन्द्रगुप्त को अपने इस त्याग में कायरता का भाव प्रतीत होता है । इसी स्थल पर उसका आन्तरिक द्वन्द्व उमरता है । ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त से प्रेम करती है, उसने चन्द्रगुप्त को अपनी बाहुओं में कस लिया, वह इस वक़्त आलिंगन की अनुभूति स्कान्त में प्रकट करती है; ' कितना अनुभूतिपूर्ण था वह एक क्षण का आलिंगन । कितने सन्तोष से मरा था , नियति ने अज्ञात मायावे मानी लू से तपी हुई वसुधा को दित्तिय के निर्जन से सायंकालीन शीतल आकाश से मिला दिया है बौह (हृदय पर उंगली रखकर) इस वक्षस्थल में बौहदय है क्या ? जब अन्तरंग हां करना चाहता है तो ऊपरी मन ना क्यों कहला जाता है ।'

१- अंक, १, पृष्ठ १

कौमा रामराज को चाहती है । रामराज ध्रुवस्वामिनी को पाकर कौमा का तिरस्कार करता है । कौमा का धर्म पिता मिहिरदेव उसे अपने गाय चलने को कहता है । पिता तथा प्रेमा में किसको प्रधानता दी जाय, इस अनिर्णीत स्थिति में कौमा का हृन् प्रकट होता है (शब्द २०७)
 "तौड़ डालूँ पिता जो ? मैंने जिसे अपने आंसुओं से सींचा वही दुलार भरी वल्लरी । मेरे आँल बन्द कर चलने में मेरे ही पैरों से उलझ गयी है वे हूँ स्क फटका उसकी हरी-हरी पत्तियाँ कुचल जायँ और वह छिन्न होकर धूल में लोटने लगे ? न ऐसी कठोर आज्ञा न दौ ।"

नाटक का सम्पूर्ण तृतीय अंक संघर्ष पूर्ण है । मंदा, ध्रुवस्वामिनी, पुरोहित, सामंतकुमार सभी चन्द्रगुप्त का पदा ग्रहण करते हैं । इसी स्थल पर नाटक की चरम सीमा है जहाँ रामगुप्त का वध होता है और चन्द्रगुप्त राज्य तथा ध्रुवस्वामिनी को प्राप्त करता है इस प्रकार संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की स्थितियाँ नाटक की अभिनयता उभारने में सहायक हैं ।

वाकस्मिकता

नाटक में चमत्कार उत्पन्न करने के लिए स्व अभिनयता प्रसर के लिए वाकस्मिक स्थितियों का विशेष महत्व है, इनसे नाटक में त्वरितता और प्रसरता उत्पन्न होती है । ध्रुवस्वामिनी नाटक में इस प्रकार के अनेक स्थल हैं । उदाहरणार्थ कुछ स्थल नीचे दिये जाते हैं :

ध्रुवस्वामिनी आत्महत्या करना चाहती है, इससे भयभीत होकर रामगुप्त फलायन कर जाता है । इसी समय सहसा प्रकट होकर चन्द्रगुप्त ध्रुवस्वामिनी को बचाता है ।

खिगल के आगमन को शकराज को प्रतीक्षा है । वह स्व प्रतीक्षित अन्तराल में कोमा से वार्तालाप करता है, इसी समय अचानक खिगल प्रवेश करता है ।

मन्दाकिनी सहसा प्रवेश कर ध्रुव स्वामिनो को विजय की बधाई देती है ।^२

इस प्रकार अनेक आकस्मिक स्थितियों द्वारा नाटक का अभिनयता में चार चांद लगाए गए हैं ।

रंग सूचनारं

नाटक में रंग सूचनारं मंचीय व्यवस्था और अभिनय मुद्राओं को निर्दिष्ट करने के हेतु रखी गयी है । इनसे नाटक में प्रयोक्ता और अभिनयता दोनों को सहायता प्राप्त होती है । मंचीय व्यवस्था में सम्बन्धित सूचनारं तो इस नाटक में हैं ही, अभिनय के चारों भेदों-- वांगिक, वाचिक, आहार्य और सात्त्विक पर भी पर्याप्त प्रकाश डाला गया है । हाथ जोड़कर, हृदय पर हाथ रखकर, चिबुक पकड़ कर देखती है, उठकर दोनों हाथ पकड़ लेता है, ठठाकर हंसते हुए • और कोमा के सिर पर हाथ रखकर आदि निर्देश अभिनय को स्वामाधिक बनाते हैं । इसी प्रकार दांत दिखाकर विनय प्रकट करना, उदासी को मुस्कराहट, मुंफलाकर, सम्भ्रम से, स्निग्धमय दृष्टि से और उत्प्रेरकता से आदि सूचनारं सात्त्विक अभिनय को उभारती हैं । स्पष्ट है कि नाटक को अभिनय बनाने में इन रंग सूचनारं का विशेष हाथ है ।

१- अंक २

२- अंक ३

भाषा तथा गीत योजना

इस नाटक की भाषा भी जयशंकर प्रसाद ने अपने अन्य नाटकों की तरह ही रखी है। भाषा के सम्बन्ध में पात्रों के मनोवैज्ञानिक स्तर का ध्यान वे नहीं रखते। उनके सभी पात्र एक-सी भाषा बोलते हैं। ध्रुव स्वामिनी की सेवा में संलग्न परिवारिका सन्ध्या हौने का समाचार निम्न भाषा में देती है -- "देवि सायंकाल हो चला है, वनस्पतियाँ शिथिल होने लगी हैं, देखिए ना व्योमविहारी पक्षियों का मुँह भी अपने नीहाँ में प्रसन्न कोलाहल से लोट रहा है क्या भीतर चलने की भी इच्छा नहीं है।" भाषा का यही स्तर उनके सभी पात्रों का है। भाषा की कठिनता के कारण ही उनके नाटक अभिनयता की दृष्टि से शिथिल हो जाते हैं।

इस नाटक में गीतों की योजना इ भी है। मन्दाकिनी तथा कौमा दो स्त्री पात्र इस नाटक में गीत गाते हैं। प्रथम अंक में जिन आठ पंक्तियों को मन्दाकिनी ने गाया है, वे पारसी नाटकों की परम्परा की हैं। चन्द्रगुप्त के अभियान पर भी मन्दाकिनी गाती है "पैरों के नीचे जलघर हों, बिजली से उनका सैल चले संकीर्ण कगारों के न चै, शत-शत करने के मेल चले।" सोलह पंक्तियों का एक लम्बा गीत सामंत कुमारों के साथ यहाँ मन्दाकिनी गाती है।

द्वितीय अंक में प्रेम से निराश कौमा का हृदय गीत के रूप में फूट पड़ता है...

१- अंक १, पृ० १६

२- अंक प्रथम, पृ० ३४

यौवन ! तेरी चंचल छाया ।

इसमें बैठ घुंटा मर पी लूँ जो रस तू है लाया । १

मेरे प्याले में मद बनकर कब तू छली समाया ॥

शकराज के दरबार में नर्तकियों का गीत रखा गया है।

नाटक में कुल चार गीत हैं, जो या तो नाटकीय वातावरण को सृष्टि के लिए रखे गए हैं अथवा पात्रों के मनोगत भावों को स्पष्ट करने के लिए ।

इस प्रकार ध्रुवस्वामिनी नाटक रंगमंच की समस्त सीमाओं के अन्दर रहकर पूर्ण अभिनय है, इसका मंचन डा० रामकुमार वर्मा के संस्करण में प्रयाग विश्वविद्यालय, हिन्दी विभाग द्वारा किया जा चुका है ।

डा० रामकुमार वर्मा

~~~~~

परिचय

साहित्यिक रंगमंचीय नाटक लिखने में युग प्रवर्तक नाटककार डा० रामकुमार वर्मा हैं । पाश्चात्य नाट्य शिल्प से प्रभावित भारतीय वातावरण के नाटक लिखने वालों में बाण्य अग्रणी हैं । इनके नाटकों में रंगमंच का गुण विशेष रूप से रहता है । उनके नाटकों के मंचन एक नैतिक वातावरण की सृष्टि करते हैं । उनके पात्र आदर्श संस्कृति के पालक हैं, पर वे यथार्थ जीवन से पृथक् नहीं हैं ।

डा० वर्मा के नाटकों में उनके भाव पात्रों के साथ संवरित होते हैं । उनके भावों में चंचलता, तीव्रता तथा कार्य व्यापार को



उद्घाटित करने की क्षमता रहती है । कथानक का प्रभाव तथा चरित्रों का विकास उनके नाटकों में सन्तुलित रहता है । उनके नाटकों की सफलता का कारण उनकी प्रभावपूर्ण नाटकीय शैली को है । उनकी शैली में रोचकता, प्रभावोत्पादकता के साथ ही पात्रों को मनोवैज्ञानिक स्तर पर विकसित करने की क्षमता भी है । चरित्र-चित्रण स्वामाविक तथा वातावरण के अनुकूल होता है । भाषा पात्रों के मनोभावों के अनुसार है।

उनके नाटकों की सफलता जिज्ञासा एवं कुतूहल में भी रहती है । वे परिस्थिति एवं पात्रों की बातचीत के द्वारा घटना में कुतूहल की सृष्टि करते हैं । उनके पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व भी इसी अवसर पर उभरता है । वे बाह्य एवं आन्तरिक संघर्ष चित्रित करने वाले कुशल कलाकार हैं । उनके नाटकों पर रामचरण महेन्द्र के विचार इस प्रकार हैं-- ' उनके सभी नाटकों का रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनय हो सकता है । डा० वर्मा की सारगमिता प्रभावपूर्ण नाटकीय शैली पाठक एवं दर्शक दोनों को आकृष्ट करने की क्षमता रखती है । इतिहास, कल्पना और काव्यगुणों के सम्मिश्रण के बने ये नाटक बड़े ही रोचक एवं प्रभावोत्पादक हैं । तत्कालीन सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर पात्रों के चरित्रों में जो मनोवैज्ञानिक पुट दिया है, वह इन नाटकों को स्थान प्रदान करने में बहुत बड़ा हाथ बन गया है । '

उनके नाटक अभिनय हैं, यह सभी स्वीकार करते हैं । उनकी इस सफलता में भाषा का बहुत बड़ा योगदान है । उनकी भाषा की सफलता पर महेन्द्र जी ने लिखा है -- ' अभिनय के दृष्टिकोण से अपने पात्रों

---

१- रामचरण महेन्द्र : 'हिन्दो नाटक के सिद्धान्त और नाटककार', पृ० १०१

के मुख से उनकी भाषा नहीं क्लीनी है, वरन् अत्यन्त स्वाभाविक रूप से प्रस्तुत की है। जो पात्र जिस वातावरण में श्वास लेता है, उसी वातावरण के अनुरूप भाषा, मनोविज्ञान, आचार-व्यवहार, संघर्ष इत्यादि की व्यंजना की है। वे कल्पना के व्योम में विहार की अपेक्षा वास्तविकता का क्षेत्र नाटकों में आवश्यक समझते हैं। रंगमंच तथा उसकी आवश्यकताओं का ध्यान उन्हें सदैव रहता है। कुछ नाटकों में उन्होंने अपने रंगमंच का चित्र भी प्रदान किया है<sup>१</sup>।

डा० वर्मा के नाटक भारतीय संस्कृति के शक्तिशाली अंग हैं। भारतीय संस्कृति तथा मानव मनोविज्ञान की अभिव्यक्ति उनमें होती है। उनके नाटकों में संगीत का प्रयोग नाटकीय मौड़ उपस्थित करने के लिए कथावस्तु के विकास में सहायक बनकर प्रयुक्त हुआ है। जीवन की स्वाभाविकता से परिपूर्ण उनके नाटक हिन्दी नाटक साहित्य की निधि हैं।

#### नाट्यकृतियाँ

डा० वर्मा ने 'जौहर की ज्योति', 'विजयपर्व', 'कला और कृष्ण', 'नाना फड़नवीस', 'महाराणा प्रताप', 'अशोक का शोक', 'सारंग स्वर' शीर्षक सात ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं तथा 'पृथ्वी का स्वर्ग' एक हास्यपूर्ण सामाजिक नाटक भी लिखा है। इस प्रकार अभी तक अपने आठ नाटक तथा सौ से ऊपर विभिन्न विधा तथा विषयों के स्कांक्रियों की रचना की है। आप प्रतिभाशाली जीवन्त कलाकार हैं। आपकी लेखनी अभी प्रौढ़ है। उससे हिन्दी साहित्य को बहुत कुछ आशा है। यहाँ उनके 'जौहर की ज्योति', 'कला और कृष्ण' और 'नाना फड़नवीस' नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया जा रहा है।

१- रामचरण महेन्द्र : 'हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार', पृ० १०२

## ‘जौहर की ज्योति’



### कथावस्तु

इस नाटक की कथावस्तु का विस्तार लगभग दो दशकों में है। मारवाड़ के महाराणा जसवन्त सिंह की मृत्यु औरंगजेब के हल्ले के कारण हुई। उस समय जसवन्त सिंह की महारानी श्रीमहामाया के गर्भ में अजीत सिंह था। नाटक के प्रथम अंक में अजीत सिंह बालक घाँड़े पर सवार हो सकता है तथा छोटी-सी तलवार धारण कर सकता है। यही बालक अजीतसिंह पाँचवें अंक में युवक है, जो महामन्त्री दुर्गादास को भी दण्ड के लिए आमंत्रित करता है। इस समय उसकी अवस्था बीस वर्ष से कम नहीं होगी। इस प्रकार अजीतसिंह के बचपन से युवा होने तक की कथा इस नाटक में है।

एक ही संस्कृति किन्तु विभिन्न वातावरणों में इस नाटक के दृश्य दिल्ली, मैवाड़, मारवाड़ तथा धुवनगर के दुर्गों में घटित होते हैं। श्री महामाया तथा राजकुमार को औरंगजेब की काली छाया से दूर रखा जाय यही दुर्गादास की अभिप्रेत है। नाटक में पाँच अंक हैं।

### दृश्य-विधान

प्रथम दृश्यांक दिल्ली में मारवाड़ राज्य के एक महल का है। कार्य व्यापार महल के एक कक्ष में सम्पन्न होता है, जिसमें राजपूती वीरता की प्रकट करने वाले दो-चार चित्र हैं। कक्ष में बाहिनी और बायीं और दो द्वार हैं। मंच पर अधिक सजावट नहीं है तथा प्रकाश सन्तुलित है। अतः दृश्य सरल है। दूसरा दृश्य मारवाड़ राज्य के दरबार में सुलता है। प्रथम दृश्य के पीछे मैपक्य के आगे इस दृश्य को सजाया जा सकता है। तीसरा दृश्य दुर्गादास के शिविरों का है। दो अथवा दृश्यों के

बीच में किसी चल दृश्य को न रखने से इस दृश्य का प्रस्तुतीकरण कठिन है । इसका ध्यान नाटककार को है अतः उन्होंने संकेत दिया है -- 'दूर के पर्वों पर शिविर होने का संकेत ।' इस प्रकार यह दृश्य फ़ट करना सहज हो गया । चौथा दृश्य लुनी नदी के किनारे एक कच्चा में घटित होता है । यह कच्चा प्रथम दृश्य की मंच सामग्री का प्रयोग कर आसानी से सजाया जा सकता है । नदी सम्बन्धी माव वातायन से प्रदर्शित किये जा सकते हैं । पाँचवां दृश्य भी इसी कच्चा में सजाया गया है । नाटककार दृश्यविधान में सजग है, और मंचीय सीमाओं का ध्यान रखकर दृश्य प्रस्तुत कर रहा है । दृश्य विधान पूर्ण रंगमंचीय है ।

#### पात्र योजना

इस सम्पूर्ण नाटक में कुल सत्रह पात्र हैं । इनमें बारह पुरुष तथा पाँच स्त्री पात्र हैं । पुरुष पात्रों में पाँच पात्र सामन्त तथा प्रहरी हैं । सामन्तों की उपस्थिति राजसिंह के दरबार में होती है । कथावस्तु के साथ सभी सामन्तपूर्ण सम्बद्ध प्रतीत नहीं होते । दो सामन्तों से भी प्रभावान्धुति में कमी न रहती । चार सामन्तों से दृश्य की गरिमा अवश्य बढ़ती है । नाटक में दुर्गादाम, विजयसिंह, रज्जबअली और अजीतसिंह मुख्य पात्र हैं । औरंगजेब के दरबार तथा बाहर भी दुर्गादास का चरित्र उद्घाटित करने में अहमदबेग भी प्रमुख पात्र हैं । राजसिंह औरंगजेब की भेद नीति को प्रसर करने में सहायक पात्र है ।

स्त्री पात्रों में महामाया, बानू, जायशा और तेजकुंवरि, जो शहजादा अकबर की पत्नी हैं, क्रमशः महत्वपूर्ण स्त्रियाँ हैं । शहजादा अकबर तथा तेजकुंवरि के चरित्रों द्वारा औरंगजेब की कठोर नीति का स्पष्टीकरण होता है । पात्र विधान सरल तथा उपादेय है । पात्र एक-दूसरे के चरित्रों का उद्घाटन करते हैं तथा कथावस्तु का विकास करने में सहायक होते हैं ।

पात्रों का विकास मनोविज्ञान के आधार पर हुआ है । अपने संस्कारों से प्रभावित पात्र प्रभाव से दबते नहीं हैं । हिन्दू तथा मुसलमान दो संस्कारों के पात्र एक साथ रहते हैं । उनमें संस्कारों की प्रधानता ही दृष्टव्य है । राजपूतो संस्कार भी पात्रों में है । दुर्गादास तथा अजीतसिंह का संघर्ष संस्कारों के प्रभाव से ही उमरता है । प्रभाव से परिवर्तित पात्र शहजादा अकबर हैं । इस प्रकार पात्र योजना मनोवैज्ञानिक तथा उपयुक्त है ।

#### सम्वाद

डा० वमां के नाटकों की सफलता का श्रेय उनके सम्वादों को भी है । उनके सम्वादों में सजीवता, प्राणवचा तथा स्वाभाविकता रहती है । सम्वादों का झुटीलापन नाटक के प्रारम्भ से ही देखा जा सकता है । प्रथम दृश्य में ही दुर्गादास विजयसिंह को मुगलों के विरुद्ध लड़ने के लिए तौलता है--

#### दुर्गादास

‘यह सत्य है, किन्तु मुगल शासकों ने अपनी राजनीति की तेज धार से जैसे राजपूतों की शक्ति के फंख काट दिये हैं और वे अपने-अपने राज्यों में निश्चेष्ट पड़े हैं ।’

#### विजय

‘किन्तु सेनापति ! धार चाहे जितनी ही तीखी हो, हमारी शक्ति के फंख नहीं काट सकती, उन्हें जर्जर मरे ही कर दे । और मैं आपको विश्वास दिलाता हूँ कि वे जर्जर फंख आपके उत्साह के संक्रावात से जैसे गतिशील होने के लिए आतुर हो उठे हैं ।’

१- डा० रामकुमार वमां : ‘जौहर की ज्योति’, पृ० २

ये सम्वाद नाटक के प्रारम्भ में हैं । इनमें पात्रों के चरित्र की स्पष्टता के साथ ही कथावस्तु के विकास की भी सम्भावनाएं परिलक्षित होती हैं । इसी प्रकार के सम्वाद उस नाटक में सर्वत्र हैं ।

आलंकारिक प्रयोग के होते हुए भी सम्वादों की भाषा में अस्पष्टता नहीं आने पायी है । भाषा में पात्रों की स्वाभाविकता का विशेष ध्यान रखा गया है । दुर्गादास भारतीय संस्कृति तथा हिन्दुत्व का नायक सेनापति है, अतः उसकी भाषा में इन गुणों की फलक है--“वीरवर विजयभिंह ! आज शक्ति को परीक्षा है । मुगल सेना के महासागर में राजपूतों को बड़वानल की भांति कार्य करना है । क्या यह कर सकोगे ?”

अहमदशेख औरंगजेब का चर है । उसकी संस्कृति तथा समाज उर्दू भाषा से निर्मित है । अतः उसकी भाषा में नाटककार ने उसके जातीय गुणों का स्थाल रखा है--

“हजूर, वक्त की बात न पुछिए । यह तो हम लोग हैं कि वक्त के पीछे परेशान रहते हैं , लेकिन आप जैसी हस्तियों के ज़रसाये तो वक्त भी गुलाम की तरह परवरिश पाता है । वक्त तो हजूर ! इन्तज़ार करता है कि अब आपकोई नात अपनी ज़ाने-सुनारक से फरमाये और वक्त उसे पूरा करे ।”

औरंगजेब की पोती शहज़ादा अकबर की लड़की बानो पर हिन्दू तथा मुगल दोनों संस्कृतियों का प्रभाव है । अतः उसकी भाषा उपर्युक्त दोनों उदाहरणों के बीच की है --

बानो --“(बीच ही में) आलमगीर औरंगजेब का खानदान क्यों कहती है?

अलालुद्दीन अकबर का खानदान कह । शाहशाह अकबर ने पहचाना था कि इन्सानधर्म सबसे ऊंचा है । हिन्दू और मुसलमान इन्सानियत के लिवास हैं, इन्सानियत के टुकड़े इ नहीं ।”

उपयुक्त उदाहरण यह स्पष्ट करते हैं कि डा० वर्मा के इस नाटक की भाषा पात्रानुकूल ही नहीं, अभिनयता उभारने में सक्षम भी है। उनके सम्वाद तथा उनकी भाषा दृश्यनाटकों के लिए सर्वाधिक उपयुक्त है, यह निर्विवाद है।

#### स्वगत कथन

यह नाटक सीधा रस्ता में विकसित होता है। इन्द्र के लिए अधिक अवकाश नहीं है। अन्तिम अंक में दुर्गादास तथा अजीत के बीच बाह्य संघर्ष का अच्छा उदाहरण नाटककार ने रखा है। शाहजादी बानो अजीत से प्रेम करती है। वह राजपूत मां तथा मुसलमान पिता की सन्तान होने से अजीत से विवाह नहीं कर सकती। दूसरा कारण यह भी है कि दुर्गादास अजीत को राजपूती शक्ति का केन्द्रविन्दु बनाना चाहते हैं। इन कारणों से बानो अभिज्ञ है, अतः उसमें इन्द्र उत्पन्न होने की सम्भावनाएं हैं और ऐसे स्थल पर नाटककार ने स्वगत के माध्यम से पात्र के हृदयगत भाव स्पष्ट किए हैं।

प्रथम अंक में अहमदबेग के चले जाने पर दुर्गादास का स्वगत कथन है जो सीधा है। चौथे अंक में आयशाबानु अपनी सखी सफ़ीयत को वारती सजाने भेज देती है। वह अकेली रह जाती है, तो अजीत के प्रति अपने विचार पकट करती है--“(आनन्द से विह्वल होकर) बाज रातमर वारती उतारूंगी।”

इस प्रकार अवसर पर स्वगतों के माध्यम से नाटककार ने संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्वों को स्थान दिया है।

#### नाट्य संकेत

नाटक में नाट्य संकेतों के द्वारा रंगमंचीय कला को उभारने का प्रयास इस नाटक में है। दृश्यों की वास्तविकता के लिए स्पष्ट संकेत हैं। प्रथम दृश्य के लिए संकेत देखिये --

‘दिल्ली में मारवाड़ राज्य का महल विद्युत के मन्द प्रकाश में दूर दिखायी पड़ता है । प्रकाश शनैः शनैः अन्धकार में बदलता है और पुनः प्रकाश फैलते-फैलते पर्दा उठता है । महल का स्वर कड़ा है .... कड़ा में दाहिनी और बाईं ओर दो पृथक् द्वार हैं ।’

इस स्थल पर सैकत द्वारा रंगमंच की सीमाओं का ध्यान रखा गया है । इसके अतिरिक्त पात्रों के वैश-विन्यास तथा स्वभाव को स्पष्ट करने के लिए सैकत हैं । अभिनय के लिए स्वाभाविक भावभंगिमा तथा मुद्राओं के लिए भी नाट्यकार ने सैकत दिये हैं । जिनमें कुछ को यहाँ रख रखा हूँ --

जांगिक सैकत

सात्विक सैकत

टहलते हुए, पत्र पढ़ते हुए सिर फड़ककर,  
घुटने टेकता हुआ सिर झुकाता है, अकबर  
को उठाते हुए, रुक-रुक कर हंसकर,  
तीव्र स्वर में, सिड़की के समीप जाकर  
छुनी नदी की ओर देखती है ।

सौचती है, पत्र पढ़ने का मुद्रा में,  
अकबर के तैवर देखकर, भय से देखती  
हैं दबी हुई हंसी, घबराकर, भय और  
संकौच मिश्रित, स्वेपन से चिढ़ाकर

अन्य नाटकों में सात्विक अभिनय उभारने वाले सैकत बहुत कम रहते हैं । डा०  
वर्मा के नाटकों में उन्हीं की अधिकता परिलक्षित होती है ।

उपर्युक्त निष्कर्षों द्वारा यह स्पष्ट है कि ‘जोहर की  
ज्योति’ पूर्ण अभिनेय नाटक है । ऐतिहासिक कथानक होते हुए भी मानवधर्म  
की प्रतिष्ठा करने से अशुद्धि नहीं है । दृश्यविधान, संवाद विधान, पात्र-  
योजना, तथा अन्य नाटकीय दृष्टियाँ से भी नाटक दृश्यगुण सम्पन्न है ।



### कला और कृपाण



प्रस्तुत नाटक में महात्मा बुद्ध कालीन भारत का इतिहास चित्रित है। महाराज उदयन पाण्डव वंश के थे। वे राजा परीक्षित की बाईसवीं पीढ़ी में थे। वे कौशाम्बी पर राज्य करते थे। उनके समय में राजनीति तथा कला का अच्छा विकास हुआ। उनका विवाह क्वन्ति की राजकुमारी वासवदत्ता से हुआ था। इनकी अन्य रानियों में पद्मावती साधारण वंश की होकर भी असाधारण सौन्दर्यवती थी। अन्य नाटककारों ने इस पात्र के द्वारा पारिवारिक संघर्ष उत्पन्न कराया है। प्रस्तुत नाटक में पद्मावती का उल्लेख नहीं हुआ है। नाटक का मुख्य उद्देश्य उदयन का धर्म-परिवर्तन है। वे बौद्ध धर्म के विरोधी हैं, पर अन्त में उसे ही स्वीकार करते हैं। नाटक में तीन दृश्यांक हैं।

#### दृश्य विधान

प्रथम दृश्य विन्ध्य-मूमि के बन प्रान्त में घटित होता है। सन्ध्याकालीन समय है। पक्षियों का कलरव तथा निर्भीर की ध्वनि से वातावरण सुसज्जित है। नेपथ्य वातालाप के माध्यम से यह दृश्य आकर्षक हो गया है। अतः मन पर दृश्य सजाने की आवश्यकता नहीं है।

#### प्रथम स्वर

‘शेरक ! कितना मयाक बन है, यहाँ का मार्ग राजनीति के बड़े वाक्यों की माँति कितना टेढ़ा है और घूमा हुआ है।’

इस प्रकार जंगल की भयानकता तथा मार्ग का टेढ़ापन वातालापों के सहारे स्पष्ट किया गया है। यह प्रयोग मन की सरल प्रक्रिया के लिए उत्तम है।

दूसरा दृश्य प्रातःकाल का है। उदयन के राजकक्षा में महादेवी वासवदत्ता बीणा संघनन करती हैं। शुक, सारिकाओं के शब्द होते हैं। मंच सामग्री का प्रयोग इस दृश्य में भी नहीं है। सूच्य ध्वनियों के सहारे ही यह दृश्य भी उभारा गया है।

तीसरा दृश्य अपराह्न में कौशाम्बी के राजकक्षा का है। वस्त्रालंकार तथा पाटकंबुक सुशोभित हैं। स्फटिक-हस्तियों के पैरों से दबा सिंहासन पड़ा है। मणि जटित छत्र इस पर हैं। दोनों ओर मड़ पीठिकारं, कौशेय से सुसज्जित हैं। अरुपात्रों से धूम्र राशि उठती है। यही दृश्य मंच पर सजाना पड़ेगा।

पूर्व दो दृश्य सूच्य होने से चतुर्थ दृश्य की कोटि के हैं अतः यह तीसरा अन्तर् दृश्य सजाना सहज है। इस प्रकार नाटक का दृश्य-विधान उचित है।

#### पात्र-विधान

कला और कृपाण विद्या के समान अधिकारी सम्राट उदयन नायक हैं। वे धीर ललित नायक कहे जा सकते हैं। अन्य ऐतिहासिक पात्रों में योगन्धरायण, रुक्मबान, वासवदत्ता और सौमावती हैं। मंजुश्रीषा शैलरक तथा शंखचूड़ आदि कल्पित पात्र हैं। इन पात्रों से ऐतिहासिक पात्रों का चरित्र उद्घाटित तो होता ही है, साथ ही कथौद्घाटन भी होता है।

नाटक में कुल चौदह-पन्द्रह पात्र हैं --हः पुरुष चार स्त्री तथा कंबुकी, प्रतीहारी एवं परिवारिका आदि। कोई पात्र असम्बद्ध नहीं है। पात्र मनोवैज्ञानिक आधार पर चित्रित हैं।

## सम्वाद तथा भाषा

---

सम्वाद कथानक को बढ़ाते हैं तथा चरित्रोद्घाटन करते हैं। साहित्यिक व्यंग्यप्रधान चुपती शब्दावली में सम्वादों में विचार प्रस्तुत किये गये हैं। अपनी नाटकीय गत्यात्मकता के कारण सम्वाद दृश्य नाटक के गुणों को पूरा करते हैं। शैलरक तथा शैलचूड़ के सम्वादों का उदाहरण द्रष्टव्य है :-

शैलचूड़ -- और महाराज की कृपाण की भाँति लिंचा हुआ यह सम्य कितनी गति से चला जा रहा है। यह नहीं जानते ? ....  
..... जौ कार्य हमें सौंपा गया है, उसे हम प्रकृति के इस सौन्दर्य में नहीं बहा सकते ।

शैलरक -- महाराज की कला और उनका कृपाण, कितना विचित्र संयोग है। कहना कठिन है कि कौन किससे अधिक प्रखर है। एक गुप्त बात पूछूँ ?

उदयन -- आत्म समर्पण सबसे बड़ा न्याय है, देवि ! मैं सारिका के प्राण नहीं छौटा सकता, किन्तु उसके स्थान पर अपने प्राण दे सकता हूँ ।

मंजुकीषा -- (व्यंग्य से) निरीह प्राणियों का बध करने वाला आलैलक अपने प्राण दे सकता है। यह हृदयवशी शब्द व्यर्थ है ।

इसी प्रकार के चातुर्यपूर्ण सम्वाद नाटक में सर्वत्र हैं। अपने सम्वादों के कारण ही नाटक रचने के लिए आकर्षण उपस्थित करता है। सम्वादों की भाषा में अधिक अन्तर नहीं है।

सभी पात्रों का वातावरण समान होने के कारण उनकी भाषा भी समान है। अन्य भाषा-भाषी भी कोई पात्र नाटक में नहीं है। भाषा सहज और समान होने पर भी सम्वादों को नाटकीय बनाने में समर्थ है। सम्वाद साधारण बातचीत से उठे हुए हैं। वे चमत्कारिक, मनोविज्ञानसम्मत, कठोरे पर प्रभावशाली हैं। भाषा तथा भावों की अभिव्यक्ति की दृष्टि से नाटक अभिनेय है।

भाषा और सम्वादों में प्रसरता भरने वाला गुण नाटक में संघर्ष तथा अंतर्द्वन्द्व होता है। इस नाटक में प्रारम्भ में ही इसकी अवतारणा हुई है। प्राखेटक के वैश में महाराज उदयन के वाण से मंजुघोषा की सारिका घायल हो गई है। शंतनूद तथा शैलरक के साथ वार्ता में मंजुघोषा के हृदय का रोष प्रकट होता है। इस नाटक में सारिका का बय और न्याय को लेकर ही दूसरे अंक की समाप्ति तक कथावस्तु बढ़ती है। इस समय मंजुघोषा से महाराज की वास्तविक स्थिति छिपी है। वह महाराज को ही सारिका का बय करने वाला वास्तविक समझती है। बाद में वास्तविकता प्रकट होने पर नाटक में प्रसरता आ जाती है। इस बीच नाटक में युद्ध-विजय तथा आगे के युद्ध की सूचनाएं भी मिलती हैं। प्रथम सूचना वासवदत्ता द्वारा मिलती है --

वासवदत्ता -- (सड़ी होकर) स्वामन्त्र्यं जार्य ! विन्ध्य-भूमि की विजय पर आपको बधाई ।<sup>१</sup>

द्वितीय सूचना मगध नरेश के चर द्वारा दी जाती है --

कंबुकी -- महाराज की जय ! सेवा में यह निवेदन प्रस्तुत करना चाहता हूँ कि महाराज दर्शक ने आपसे आग्रहपूर्वक यह कहला मेजा है

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'कला और कृपाणा', पृ० २४ ।

कि कुरुणि पर वाक्यमण करने के लिए जेनाध्यक्षा रुमणवान्  
ने एक विशाल सेना एकत्रित कर ली है। साथ में मेरी मगध-  
सेना भी सुसज्जित है। ..... आप शीघ्र सैन्य-संचालन करें।<sup>१</sup>

इन सूचनाओं द्वारा महाराज उदयन की कृपाण कला  
को वाह्वान किया गया है। इस प्रकार 'कला और कृपाण' नाटक में  
महाराज उदयन के व्यक्तित्व के दोनों पक्षों का उद्घाटन हुआ है। उदयन  
बौद्धधर्म ग्रहण करना नहीं चाहते, किन्तु अन्त में परिस्थितियों से प्रेरित होकर  
वे उसे ग्रहण करते हैं। अतः आन्तरिक संघर्ष भी नाटक के मुख्य पात्र में प्रकट  
हुवा है। ये स्थितियाँ नाटक में अभिनेयता उभारने में पूर्ण सहायक हैं।

#### रंग सूचनाएं

सूच्य नाटकों की भाँति ही इस नाटक में भी सभी  
प्रकार की सूचनाओं द्वारा नाटक को मंच के उपयुक्त बनाया गया है।  
मंसज्जा, रूपसज्जा, पात्र-स्वभाव, अभिनयात्मक स्थिति तथा वातावरण की  
सृष्टि वादि के लिए यथेष्ट निर्देश नाटक में रखे गये हैं।

मंसज्जा का वारती के साथ प्रवेश, वातायन से  
देखकर तथागत का प्रवेश वादि सूचनाओं द्वारा आंगिक अभिनय उभरता है तो  
ठंडी साँस लेकर, अधिक विह्वलता है, ऐसे स्वर में, कुरुणास्वर में, अव्यवस्थित  
होकर, व्यग्राता से वादि सूचनाएं सात्विक अभिनय उभारती हैं। वातावरण  
निर्माण करने वाली तथा सूचना प्रदान करने वाली सूचनाएं, द्वार पर कौलाहल  
तथा नैपथ्य में शब्द और मेरी नाद वादि जैसी हैं।

इस प्रकार सूचनाओं द्वारा इस नाटक में यथेष्ट नाटकीयता  
उत्पन्न हुई है।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'कला और कृपाण', पृ० ५७ ।

नाटक की कथावस्तु काल की दृष्टि से पन्द्रह-बीस  
वर्षों का इतिहास व्यक्त करती है। महाराज उदयन का राजतिलक  
हवा था तथा उन्होंने ६२१ ई०पू० में  
६४२ ई०पू० में उदयन के असेट के सम्य से बौद्ध धर्म स्वीकार किया था। नाटक  
में उदयन के असेट के समय से बौद्ध धर्म स्वीकृति तक की कथावस्तु वर्णित है।  
राज्यारोहण तथा असेट के समय में कितना अन्तर है अस्पष्ट है। स्थान की  
दृष्टि से नाटक विन्ध्य-भूमि के वनप्रान्त तथा कौशाब्धी के राजप्रासाद में  
घटित होता है। क्रिया की एकता नाटक में है। इस प्रकार कार्य संचालन  
की दृष्टि से नाटक पुष्ट है।

चिन्ताकर्मक होने के साथ ही नाटक में जीवनगत सन्देश  
भी है। हिंसा पर अहिंसा की विजय दिखाना नाटक का उद्देश्य है।  
कलणारस में समाप्त होने वाला नाटक मनोविज्ञान सम्पन्न है। नाटक अपनी  
सीमाओं में अमिनय है, यह ऊपर स्पष्ट हो चुका है। डा० रामकुमार वर्मा  
अपने नाटकों का रंगमंचीय रूप स्पष्ट करते हुए लिखते हैं -- 'अमिनय तथा  
अमिनय के आयोजनों में भेरा निकट का सम्बन्ध रहा है। रंगमंच की सारी  
अविवेधाओं से भेरे निरन्तर संघर्ष किया है। अतः जब कभी नाटक की  
कल्पना भेरे दृश्य में जाती है तो रंगमंच भेरे मानस-पटल पर पहले ही बाकर  
सड़ा हो जाता है और पात्रों की अन्तः कथावस्तु की मार्ग करता है।'

### नाना फहनबीस

#### कथावस्तु

प्रस्तुत नाटक का कथानक पानीपत के युद्ध की प्रतिक्रिया  
से ही होता है। पानीपत के परिणाम को जानने की उत्सुकता में ही नाटक  
का कुतूहल पोषित है। मैक्ला बालाजी बाजीराव रंगमंच पर पानीपत के युद्ध

का परिणाम सुनते हैं और समाचारों के अनुसार उनकी मनःस्थितियाँ बदलती हैं। अपने पुत्र विश्वासराव की मृत्यु का समाचार पेश्ता को विचलित कर देता है पर नाना फड़नवीस का वार्तालाप उनमें पुनः शक्ति और विश्वास भरता है। यहाँ राजनीति का नवीन अध्याय खुलता है।

प्रथम अंक तथा द्वितीय अंक के बीच काल के अन्तराल में अनेक घटनाएँ पड़ी हैं, जिनकी व्यंजना से ही दूसरा अंक प्रारम्भ होता है। व्यंजना-शक्ति के द्वारा कथा का उद्घाटन होने से नाटक के सभी अंक अपने में स्वतन्त्र और महत्वपूर्ण हो गये हैं।

#### दृश्यविधान

प्रथम अंक का उद्घाटन १७६१ ई० की सन्ध्याकाल में ताप्ती नदी के तट पर बुरहानपुर में होता है। पेश्ता बालाजीराव का शिविर पड़ा है। तम्बू है, जिसमें रेशम तथा सोने के तारों की फालाई है। रंग-बिरंगे पर्दे, फर्श पर रेशमी बिछावन है। मध्य में ऊँचा सिंहासन है— पास में छोटे-छोटे वासन हैं।

दूसरा अंक उस वर्ष बाद १७७२ में पेश्ता माधवराव के महल के बाहरी कक्ष में खुलता है। रेशमी पर्दे, मलमली गद्दे, कालीन। स्वर्गीय पेश्ता बालाजीराव का तैलचित्र लगा है। मलमली वासन, पास में दो और वासन हैं।

तृतीय अंक १७७३ में पुरन्दर स्थित नाना फड़नवीस के प्रासाद में सुसज्जित है। कक्ष में म्यूरामृत कुर्सियाँ तथा तस्ते सजे हैं। प्राकृतिक दृश्य सजे हैं। दीवाल के मध्य में पेश्ता नारायण राव का चित्र लगा है।

तीनों अंकों में छ बारह-तेरह वर्ष की कथा बणीत है। अंकों के इस दृश्य प्रकृति में एक-सै होने के कारण बहुत कम समय में अंक चढ़ सजाये जा सकते हैं।

### चरित्र-चित्रण

इस नाटक में चरित्र अत्यन्त प्रखर है। ऐतिहासिक व्यक्तियों में व्यक्तित्व का जो सत्य है, उसे उद्घाटित करना ही पात्र की सजीवता प्रदान करता है। सत्य की उद्भावना पात्र में मनोविज्ञान के सहारे होती है। मनोविज्ञान संस्कार तथा वातावरण के प्रभाव से निर्मित होता है। ऐतिहासिक सत्य में वस्तुवाद कल्पना के संयोग से सजीवता जाग उठती है।

नाटक में प्रमुख पात्र पेशवा बालाजीराव, माधवराव, रघुनाथराव, बानन्दी बाई, गंगाबाई, राजगुरु, रामशास्त्री और नाना फड़नवीस हैं। पात्रों की रूपरेखा उनके आन्तरिक संस्कार से निर्मित है। उपर्युक्त पात्रों में रघुनाथ राव और बानन्दीबाई दो पात्र स्वाधीन तथा कूटनीति में संलग्न हैं। शेष पात्र राष्ट्र-सेवा रत हैं। अतः संघर्ष होता है। वाह्य तथा आन्तरिक दोनों प्रकार के संघर्ष नाटक के पात्रों में हैं।

नाना फड़नवीस का चरित्र संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व के परीक्षण में चमकने लगता है। सभी पात्र इस पात्र की गति और प्रखरता की ओर अधिक बढ़ाते हैं। वह सम्पूर्ण महाराष्ट्र का सेनानी बन जाता है। महाराष्ट्र की विखरी शक्तियों को एकत्रित कर राष्ट्र को समुन्नत करने वालों में नाना फड़नवीस प्रमुख व्यक्ति हैं। मनोविज्ञान के सहारे पात्रों के अन्तर्द्वन्द्वों पर इस नाटक में अच्छा प्रकाश डाला गया है।

सैनिक दारपाठादि को छोड़कर नाटक में बारह पुरुष पात्र तथा चार स्त्री पात्र हैं। पात्रों की संख्या बीस तक जाती है। एक तीन वर्गों के नाटक के लिए इतने पात्र अधिक नहीं हैं। पात्रों की संख्या की दृष्टि से तथा उनके चारित्रिक विकास की दृष्टि से नाटक अभिनेय है।



## सम्वाद

पात्र के मनोविज्ञान से ही उसका कथन परिचालित होता है। पात्र द्वारा प्रयुक्त प्रत्येक शब्द उसके हृदय की भाव राशि समेट लेता है। सम्वादों के सहारे ही पात्र की महत्ता प्रकट होती है। सम्वाद इसी से पात्रानुकूल होते हैं। आवेश की स्थिति में यही सम्वाद विस्तृत हो जाते हैं।

डा० वर्मा के नाटकों में सर्वाधिक प्राणवान तत्व सम्वाद ही हैं। सम्वादों के सहारे ही चरित्र अपना उद्घाटन करता है तथा नाटक का स्वरूप प्रकट होता है। प्रस्तुत नाटक के सम्वाद स्वाभाविक और सम्योचित हैं। प्रथम अंक में पैशा बालाजीराव युद्ध का समाचार जानने के लिए अत्यधिक व्यग्र हैं। उनकी व्यग्रता उनके कथन से ही व्यक्त होती है--

बालाजी -- जैसे कोई पागल दर्पण में छ अपना मुल देखकर उस दर्पण को ही बुर-बुर कर दे। कोई मत्वाला हाथी अपने ही महावत को पैरों से कुचल दे। कोई मूर्ख सुगन्धि फैलाने के लिए फूलों की माला हाथों में मसल दे। यह किस बुद्धि का वैभव है? कल के समाचार का एक-एक शब्द एक मटकी हुई चिनगारी है, जिससे महाराष्ट्र के वैभव में आग लग सकती है।

मास्कर -- शान्त हो, श्रीमन्त ! आपकी राजनीति का सागर किसी भी अग्नि को बुझा सकता है।

नाना इस अंक में बालाजी राव में सन्तोष, साहस, तथा पौरुष का संचार करते हैं। नाना फड़नवीस के समक्ष किसी के जीवन का अन्त महत्व नहीं रखता, उनके समक्ष समस्त महाराष्ट्र की स्वतन्त्रता का प्रश्न है। बाला जी को सन्तोष देने वाले नाना के शब्द देखिए --

नाना -- 'बल्लिए, श्रीमंत ! आप स्वस्थ हों, मैं पुण करता हूँ कि पानीपत की हार को जीत में बदल दूंगा । महाराष्ट्र का 'मंगलाचरण' विजय से प्रारम्भ हुआ था उसका 'भारतवाक्य' भी मेरे जीते जी विजय से समाप्त होगा ।'

पात्र का कथन परिस्थिति के अनुरूप ही बदलता है । नाना सम्पूर्ण नाटक में मोड़ लिए हुए हैं । उनका यह कथन देखिए --

नाना -- दोनों कितने सरल और मौले हैं । नये पति-पत्नी की तकरार में कितनी मिठास होती है ! कामदेव कितना बड़ा कलाकार होता है कि एक वासु से बांधी उठा देता है और एक मुस्कान से महल बना देता है । महल... (सौचता है । पुकार कर) द्वारपाल !'

परिस्थिति के धीरे धीरे पड़कर पात्र के हृदय का आन्तरिक पक्ष सम्बादों के माध्यम से ही प्रकट होता है । इस नाटक में सम्बाद पात्र के स्वभाव को पूर्णतया प्रकट करते हैं । देश की रक्षा में सन्मद पात्रों के क्रिया-कलाप वीरतापूर्ण हैं अतः सम्बादों का रूप भी अधिक प्रसर तथा प्रवाहपूर्ण है ।

भाषा विभिन्न स्तर के पात्रों के मुक्त से विभिन्न शैलियों में प्रकट होती है । नाटक किसी भी काल का वातावरण प्रकट करता हो, पर नाट्यकार किसी विशिष्ट भाषा का ही प्रयोग करता है । प्रस्तुत नाटक की भाषा सड़ी बोली हिन्दी है । इतना होने पर भी काल विशेष की भाषा से प्रयुक्त भाषा की सन्निवृत्तता रखना कुशल लेखक का दायित्व होता है

१- नाना कहलबीस, पृ० २२ ।

२- " " " पृ० २४ ।

प्रस्तुत नाटक का वातावरण मराठी है। उस काल में मराठी भाषा में ही नाटक के चरित्र अपनी बात का स्पष्टीकरण करते रहे होंगे। अतः सही बोली का प्रयोग करते हुए भी नाटककार ने मराठी शब्दों का प्रयोग कर वातावरण का आभास देना चाहा है। गीतों में तो मराठी शब्दावली का मुक्त रूप ही रखा गया है। राजगुरु आते हैं--

राजगुरु --(आते ही) 'धर्मी साठीं मरावे'। मरौनि अवध्यासी मारावे ।  
मारितां मारितां ध्यावे।राज्य आपलें ।<sup>१</sup>

पथ में मराठी प्रयोग के अतिरिक्त सम्बोधन तथा आदरसूचक शब्द भी मराठी वातावरण के रहते गये हैं। इस प्रकार भाषा में मराठी वातावरण की सृष्टि कर नाटककार ने स्वाभाविकता की रक्षा की है।

### नाटकीयता

'नाना फड़नवीस' अत्यधिक सफल अभिनेय नाटक है। इस नाटक में मैंने स्वयं जनकी जी माँसले की भूमिका का निर्वाह किया है। नाटक में सभी अंक अपने में स्वतन्त्र हैं, जब कि सम्पूर्ण अंक एक-दूसरे में सम्बद्ध हैं। प्रथम अंक में सासराम की मृत्यु पर चैत्रा बालाजीराव असन्तुलित हो जाते हैं। उनका भविष्य निराशाजनित मैघों में धिर जाता है। प्रथम अंक की चरम सीमा इसी विन्दु पर है। इसी समय मैघों में विद्युत के समान नाना फड़नवीस प्रकट होते हैं तथा आशा रहित वातावरण में पुनः उत्साह का संचार करते हैं। नाना का मंच पर आना नाटकीयता की दृष्टि से बहुत ही उत्तम प्रयोग है। यही आकस्मिकता नाटक का घ्राण होती है।

-----

१- नाना फड़नवीस, पृ० १० ।

द्वितीय अंक आपसी संघर्षों से भरा है। माधवराव की अस्वस्थता सभी को चिन्तित किए है। वे महाराष्ट्र के प्राण हैं। महाराष्ट्र की एकता की धुरी भी वे ही हैं। समस्त अंक माधवराव की स्वास्थ्य-चिन्ता पर टिका हुआ है। भगवान् गजानन की बार-बार प्रार्थना होती है, अन्तिम प्रार्थना ही इस अंक का चरम विन्दु है। माधवराव अपने स्वास्थ्य के लिए की जाने वाली प्रार्थना से आश्चर्य होकर भगवान् से इतनी शक्ति मांगते हैं कि अन्तिम सास तक वे महाराष्ट्र की सेवा कर सकें।

तृतीय अंक आनन्दी बाई की कूटनीति से और विधवा गंगाबाई के आंसुओं से भीगकर आरम्भ होता है। गंगाबाई गर्भवती है। वह पुत्र होने की कामना करती है। पार्वती बाई से इस सन्दर्भ की वह बातचीत करती है। आनन्दीबाई के सहायक महादेव तथा मामा हैं। इनसे नाटक में संघर्ष तथा तनाव बना हुआ है। न्यायोबा स्वयं अपने को पेशवा मानते हैं। पेशवा नारायणराव की हत्या इन्हीं के प्रपंच से हुई थी। नाना इन सभी परिस्थितियों में सजग तथा सावधान सैनिक हैं। उन्हें नारायणराव की सन्तान को (जो गंगाबाई के गर्भ में है) रक्षित रखकर महाराष्ट्र का शासन सही हाथों में देना है। अतः इस संघर्ष की क्रिया बढ़ती है और तीसरे अंक की चरम सीमा सवाई माधवराव के पेशवा पद की घोषणा में होती है। इस प्रकार सम्पूर्ण नाटक अनेक प्रकार की भावभूमियों को पार करता हुआ उच्च पर पहुँचता है। नाटक अपने उद्देश्य में भी महान् है।

### उद्देश्य

नाना फड़णवीस एक यशस्वी सैनिक हैं। उनका चरित्र देश की सेवा में रत प्रत्येक व्यक्ति में उत्साह भरता है। नाटक का यह उद्देश्य रंगमंच पर अभिनय द्वारा तथा रेडियो पर प्रसारण द्वारा प्रकट हुआ है। अतः यह नाटक अभिनय की दृष्टि से सर्वथा उत्तम है। हिन्दी नाट्य साहित्य में ही

नहीं, 'नाना फड़नवीस' नाटक भारत की किसी भी भाषा के उत्तम नाटकों की कौटि में रखा जा सकता है। रंगमंच का पूर्ण उपयोग झस्तुत नाटक में है। फलतः कहा जा सकता है कि डा० रामकुमार वर्मा के नाटक हिन्दी नाट्य-गगन पर शुक्र तारे के समान आशा और विश्वास से भरे हुए हैं। श्री अशरफ प्रसाद ने 'धुवस्वामिनी' नाटक अभिनय लिखा। उनकी यह अभिनय सम्बन्धी भावना सर्वप्रथम डा० वर्मा के नाटकों में प्रकट हुई और डा० वर्मा की नाट्य-कला हिन्दी नाटक साहित्य पर प्रथम रश्मि के रूप में प्रकट हुई।

डा० वर्मा की नाट्य-कला में ऊँचाई के साथ ही पथ-निर्देश करने की क्षमता भी है। हिन्दी में अभिनय, भाषा तथा शैली की दृष्टि से सुन्दर दृश्य नाटक लिखने वालों में वह युगप्रवर्तक नाटककार है। उनके नाटकों में संस्कृति, आस्था, नैतिकता, जीवन्तता तथा प्राणवचा का आलोक है। अशरफ प्रसाद के बाद उनके नाटक हिन्दी नाट्य-प्रेमियों में युगीन विसंगतियों की सड़ांधमरी कैंदरी रात में रातरानी की सुगंध करने वाले हैं। घुटन, कुठारा, घृणा, विधटन का चित्रण करने वाले नाटकों के बीच स्वस्थ मनोवलयपूर्ण नाटकों के लिए हम उत्सुकता से डा० वर्मा की ओर देखते हैं।

### हरिकृष्ण प्रेमी का 'उद्धार' नाटक

हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने इस नाटक में मेवाड़ की स्वतन्त्रता का इतिहास उपस्थित किया है। दिल्लीपति मालदेव विदेशियों के अधीन शासक है। मेवाड़ उसी के अधिकार में है। नाटक का दूसरा पक्ष महाराणा अजयसिंह का है, जो मेवाड़ा के शासक है। वे अपने मतीजे को युवराज पद देते हैं। सुधीरा उनकी ग्राम्या पत्नी है। हम्मीर उसी से उत्पन्न राज-पुत्र है। सुधीरा बचपन से ही हम्मीर को देशोद्धार के लिए तैयार करती है। उसका प्रयत्न फलीभूत होता है और हम्मीर बड़ा होकर मेवाड़ को स्वतन्त्र करता है।

### दृश्यविधान

ऐतिहासिक नाटक होने से 'उद्धार' का कथानक अनेक स्थानों पर घटित होता है। अतः नाटक में अनेक दृश्यों की संयोजन किया गया है। तीन अंक के इस नाटक में तीसरे दृश्य है। नाटक में दृश्यों के विस्तार के कारण स्थान ऐक्य नहीं है। दृश्यपटों की सहायता से इसका मंचन तीन या चार घण्टों में पूरा किया जा सकता है। अपने दृश्यविधान के कारण नाटक आधुनिक यथार्थ मंच पर भी सजाया जा सकता है। दृश्यपटों का प्रयोग ही नाटक को अभिनेय बना सकता है। इन अनेक दृश्यों में कथो-वृत्तान्त के हेतु पात्रों की योजना की गयी है।

### पात्र-योजना

नाटक 'उद्धार' में प्रेमी जी ने बारह प्रमुख पात्र रखे हैं। अन्य सहायक पात्रों में तीन पात्र अंक एक के दृश्य छः में और तीन युवक अंक तीन के दृश्य चार में रखे गये हैं। मन्त्री तथा वैद्य इस नाटक में अंक दो के दृश्य चार में आते हैं। ये पात्र केन्द्र उद्धार में संलग्न मुख्य पात्रों की सहायता करते हैं। वे माध्यम पात्र हैं जो कथावस्तु से सम्बद्ध हैं। इसी प्रकार हम्मीर के दरबार भीलवाड़ा में एक सेनापति तथा भील सरदार आते हैं। इसी अंक में एक द्विजवर कमला की शादी का नारियल लाते हैं। इस प्रकार लगभग सब माध्यम पात्र नाटक में हैं। वैशूजा की कुशल व्यवस्था होने पर कुछ कम पात्रों से भी कार्य सम्पन्न किया जा सकता है। स्पष्ट है कि 'उद्धार' नाटक में चन्द्रह से बीस पात्र मंचन के लिए आवश्यक हैं।

नाटकीय पात्रों का चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक है। वे घटनाओं से भी सम्बद्ध हैं, पर उनका व्यक्तित्व आकर्षण की क्षमता से बाधुरित है। अपने व्यक्तित्व के प्रभाव के कारण पात्र नाटकीय हैं।

सम्वाद विधान

नाटक की सम्पूर्ण सफलता का श्रेय इसके सम्वाद-विधान को ही दिया जाना उपयुक्त है। कथोपकथनों में इतनी तेजस्विता तथा नाटकीयता है कि वे नाटक को उसका अभिनेय रूप प्रदान करने में सक्षम हैं। प्रेमी जी इस नाटक में कथा सूत्रों की सहायता से अभिनेय स्थितियाँ उत्पन्न करते हैं। वक्रोक्ति से श्रोता भिन्नार्थ लेकर संघर्ष उत्पन्न करता है और सीधा सादा कथानक प्रसर तथा नाटकीय बन जाता है। इस नाटकीय प्रयोग से अविस्मरणीय चित्र उभरते हैं।

महाराणा ज़हर की समझ से अपने पुत्र सजानसिंह का सम्बन्ध मानते हैं । दर्शक भी इसी को सही मानने लगते हैं । यहाँ नाटक में चमत्कार उत्पन्न होता है । इसी बीच सुजानसिंह आता है और तथ्य उद्घाटित होता है । सुजानसिंह का चरित्र यहाँ धुलीधूप सा चमकने लगता है ।

समस्त लोकाय नमः

कमला बन्दीगृह में है। वह पहरेंदार को अपनी ओर मिला लेती है। पहरेंदार कमला को मुक्त करने के लिए डार खोलना चाहता है, पर जाल जो कमला के पदा का उसका हिस्सा है, उसे इस प्रकार का विस्वासाघात करने से रोकता है। कमला जाल के इस परिवर्तन से ठगी सी रह जाती है। जाल हंस देता है।

दलपति हम्पीर को महाराणा कहता है। हम्पीर बंस सम्बोधन पर अक्सम्न हो जाता है। दलपति द्वारा माई सम्बोधन सुनकर वह

१- त्रय दो, दस्य चार

२- बंक तीन, दृश्य सात

प्रसन्न होता है। हम्मीर सेना सहित मैवाड़ की ओर जा रहा है। सुजान सैन्य उसे मार्ग में रोकता है। सुजान हम्मीर के पक्षा का है। दुर्गा इसी से हम्मीर को उचेजित करती है। यहाँ नाटक में वाह्य संघर्ष उत्पन्न होता है। सुजान स्पष्ट करता है कि वह दिल्ली की ओर से आने वाली सेना को रोकने के लिए जा रहा है ताकि मैवाड़ सहज ही स्वाधीन किया जा सके<sup>१</sup>।

इस प्रकार के घटना सम्बन्धी परिवर्तनों से नाटकीय स्थितियाँ उत्पन्न हुई हैं। इनसे पात्रों के चरित्र तथा कथानक का स्पष्टीकरण होता है। इन कथोद्घाटनों का 'प्रेमी' जी के नाटकों में विशिष्ट स्थान है।

कथोपकथनों में विशेष चमत्कार अंक दो के दृश्य चार में सुजान तथा महाराणा की वार्ता में, अंक दो के दृश्य नौ में कमला और सुधीरा के कथोपकथनों में, अंक तीन के दृश्य तीन में कमला तथा भूपति के कथनों में उत्पन्न हो रहा है। हम्मीर वीर है, साथ ही प्रेमपूर्ण हृदय भी रखता है। शृंगार का वीर रस के साथ ही सम्बन्ध होता है। हम्मीर अपनी प्रेमिका कमला से जो कथोपकथन करता है वह इसका उद्घाटन करती है --

(कमला जाने लगती है, हम्मीर रोकता है)

हम्मीर -- पंखी को घायल करके तड़प-तड़प कर मरने के लिए छोड़कर व्यक्ति चला जाना चाहता है।

कमला -- जिस व्यक्ति को देश की स्वतन्त्रता के लिए, विदेशी सत्ता और स्वदेशी देश द्रोहियों के चढ्यन्त्रों से जूझना है, उसके मुँह से ऐसे शब्द शोभा नहीं देते।

हम्मीर -- तो तुम समझती हो कि स्वतन्त्रता के सैनिक में हृदय के स्थान पर शिलासङ्घ होता है।

कमला -- कब से ही<sup>२</sup>।

१- हरिकृष्ण 'प्रेमी' : 'उद्गार', पृ० अंक ३, दृश्य ६।

२- " " " " " " ६६।



स्पष्ट है कि 'उद्धार' नाटक के सम्बाद नाटकीय हैं ।

उनमें प्रसंगानुसूल बातचीत का स्वाभाविक ढंग भी है और सर्व हृदयग्राह्य पद्धति पर भाषा का मर्म व्यंजक अनुसूचन भी है ।

संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्वों का प्रयोग नाटक में स्थान-स्थान पर हुआ है । उक्त कथावृत्त ही इनकी स्थितियाँ उत्पन्न करते हैं । इसी से वाह्य संघर्ष ही उभरता है । इस नाटक में अनेक गीतों की व्यवस्था की गयी है । गीतों का परिचय अंक, दृश्य तथा गायक सहित एक रेखाचित्र में स्पष्ट किया जा रहा है --

| अंक | दृश्य | गायक     | अंक | दृश्य | गायक     |
|-----|-------|----------|-----|-------|----------|
| १   | २     | कमला     | २   | ८     | कमला     |
| १   | ३     | मालती    | ३   | ५     | सम्मिलित |
| २   | १     | कमला     |     |       |          |
| २   | ५     | सम्मिलित |     |       |          |

इस प्रकार सात गीत 'उद्धार' नाटक में हैं । गीत कथावस्तु से सम्बद्ध हैं और चरित्र के आन्तरिक पक्ष का भी उद्घाटन करते हैं । नाटकीय मनोविज्ञान के अनुसार उनके ये नाटक अंगुण सम्पन्न हैं । उनसे उत्साह, देश प्रेम तथा बलिदान की भावना उदय होती है ।

'प्रेमी' जी का 'उद्धार' नाटक अभिनय सम्बन्धी सभी नियमों का पालन करता है । दृश्यविधान आधुनिक मंच के उपयुक्त है, पर इसके लिए दृश्यपटों की सहायता अपेक्षित है । अतः नाटक अभिनेय है ।

स्पष्ट है कि 'प्रेमी' जी के नाटककार का व्यक्तित्व मध्यकालीन भारत का चित्र उपस्थित करता है । वह मर्मपूर्ण बात सविस्तर कहता है और इस विस्तार में उसकी मौहकता समाप्त नहीं होती । वे अपनी साहित्यिक भाषा में बहोक्ति द्वारा चमत्कार उत्पन्न करते हैं ।

इन विशिष्टताओं के साथ उनमें कुछ दोष भी हैं। उनकी कला का प्रदर्शन अप्रत्याशित है। किन्तु उसके विचारों में आदर्श, मातृप्रेम तथा मानवतावादी गुण हैं। इसीलिए दृश्य नाटक लेखकों में उनका अपना महत्व है।

### लक्ष्मीनारायण मिश्र कृत 'वत्सराज' नाटक

पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र का यह नाटक ऐतिहासिक वृत्त पर लिखा गया है। इसमें महाराज उदयन की कथा वर्णित है। वासवदत्ता की राय से मन्त्री यौगन्धरायण ने उनके अग्नि प्रवेश की वक्त का प्रचार कर दिया है। यह नाटकीय कार्य इसीलिए किया गया ताकि महाराज अपना विवाह पद्मावती से कर सकें। इस प्रकार महाराज का मन शान्त हुआ और राज्य में सुख-समृद्धि बढ़ी। वासवदत्ता बाद की प्रकट होती है तो नाटकीय वस्तु में चमत्कार उत्पन्न होता है। वासवदत्ता भगवान् बुद्ध के प्रति बढ़ाछु है। इससे पद्मावती को जलन है। वह उदयन की क्रोधाग्नि का शिकार वासवदत्ता को बनाने का चतुःश्रुति रचती है। इस कथानक पर अन्य लोगों ने भी नाटक लिखे हैं। मिश्र जी ने इस राजपरिवार के पारिवारिक विग्रह को परिवर्तित कर दिया है। उन्होंने पद्मावती को पुत्रवती दिलाकर वासवदत्ता का ध्यान प्रकट किया है। इस प्रकार सभी चरित्रों की रचना हुई है। बौद्धमत के प्रति उदयन का विरोध उचित है। नाटकीय कथावस्तु में अनेक मोड़ हैं, जिन्हें सम्मन्वय करने में नाटककार की सजगता प्रकट होती है।

### दृश्यक्रम

नाटक में तीन अंक ही दृश्य हैं। प्रथम दृश्य अन्तीनरेश महासेन के प्रासाद गर्भ में घटित होता है, जहाँ वत्सराज उदयन बन्दी है। इस अंक की मंचीय सामग्री भी स्वाभाविक और उपयुक्त रखी गयी है। दूसरे और तीसरे दृश्य कौशाम्बी में घटते हैं। तीसरे दृश्य में राजसिंहासन की योजना है। मंच पर राजसिंहासन सजा है, पर उदयन नीचे ही बैठा बीणा सम्मान करता है। यहाँ राजकुमार उन्हें प्रणाम करता है। रानियाँ

आशीर्वाद की मुद्रा में लड़ी होती है, सभी पदां गिरता है। स्पष्ट है कि दृश्य विधान रंगमंच के अनुकूल है।

पात्र योजना

-----

नाटक में नौ पात्र कथावस्तु से सम्बन्धित हैं। कौशाम्बी के तीन ब्रैष्ठी सूच्य रूप में रहें जा सकते हैं, क्योंकि वे कथावस्तु से सम्बद्ध नहीं रहते हैं। नाटक में चार स्त्री पात्र हैं। वासवदत्ता, पद्मावती, मदिरा और कांचनलता। चारों का कथावस्तु के साथ पूर्ण सम्बन्ध है। पद्मावती और वासवदत्ता के चरित्र तो इस नाटक में प्राण प्रतिष्ठा ही करते हैं।

चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक रखा गया है। चरित्रों के विकास में नाटककार ने यत्किंचित् परिवर्तन भी किये हैं। इस प्रकार कथानक की संवर्धपूर्ण स्थितियां शान्त हो गयी हैं। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से 'वत्सराज' नाटक अभिनेय है।

सम्भाव

-----

नाटक का सबसे शक्तिशाली तत्व सम्भाव है। सम्भावों के माध्यम से ही कथानक विकसित होता है और चरित्रों का विकास होता है। अन्य सभी नाटकीय परिस्थितियां भी सम्भावों की सहायता से ही उत्पन्न होती हैं। अतः नाटक में सम्भावों की योजना भाषा और शैली की दृष्टियों से स्वाभाविक तथा नाटकीययोगी रहनी चाहिए। 'वत्सराज' नाटक के संलाप संक्षिप्त पात्रानुकूल और नाटकीय रहें गये हैं।

जब प्रथम में उदयन-वसन्तक, महासेन-उदयन, उदयन-

योगम्बरायण और वासवदत्त-उदयन के सम्वाद अधिक स्वाभाविक तथा जीवन्त हैं। नाटक में प्रत्येक पात्र अपने व्यक्तित्व की गरिमा रखता है। अतः सम्भावों में विदग्धता तथा वाक्चातुर्य प्रकट हुआ है।

उदयन -- 'बापकी छाया छोड़कर जाना मैं नहीं चाहता ।

महासेन -- तुम्हारा यह बन्दी-गृह तुम्हारे चले जाने पर मेरा पूजा-गृह होगा । तुम दोनों के चित्र इन दीवारों पर मैं बनाकर यहाँ अपनी कामना की तुष्टि को नित्य जाता रहूँगा ।'

उदयन का वासवदत्ता से प्रेम हो गया है तो वासवदत्ता के पिता महासेन की कठोरता गलकर बहने लगी है । यह परिवर्तन स्वामाविक है । स्पष्ट है कि इस नाटक के संलाप पात्रों के मनोविज्ञान के आधार पर नियोजित है ।

द्वितीय और तृतीय अंकों के सम्बाद प्रथम की अपेक्षा कम नाटकीय हैं । प्रथमांक में जिन परिस्थितियों का संघटन उपस्थित हुआ है उन्हीं का पर्यवसान अगले अंकों में है । इसी से सम्बादों में सहजता आ गयी है । 'वत्सराज' नाटक में संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व के लिए अवकाश नहीं है । अनेक स्थल संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व उत्पन्न करने की क्षमता रखते हैं, पर मिश्र जी वहाँ भी उन्हें उत्पन्न नहीं कर पाये हैं ।

वासवदत्ता उदयन के प्रेम में आसक्त है । वह हर परिस्थिति में उदयन का साथ देना चाहती है । उदयन के बागृह पर वह माता-पिता एवं प्रेमी को मध्य में रखकर वासवदत्ता में अन्तर्द्वन्द्व का सृजन किया जा सकता था । इससे वासवदत्ता का चरित्र मनोवैज्ञानिक हो जाता और कथानक नाटकीय हो जाता । वासवदत्ता को बाद में पता चलता है कि वह मांभाप की इच्छा से ही उदयन के लक्ष साथ आयी है । इस प्रकार इस स्थल को अधिक नाटकीय बनाया जा सकता था ।

कुमार बौद्ध धर्म में दीक्षित नहीं होना चाहता है । उसके विरोध का जवाब प्राप्त हुआ था । अक्सर जाने पर वह शान्त रहकर बौद्ध धर्म में दीक्षित हो जाता है और बाद को गृहस्थी में प्रवेश करता है । उसके स्वभाव में किस प्रकार परिवर्तन हुआ, इसका स्पष्टीकरण नहीं हुआ है । स्पष्ट है कि पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र ने इस नाटक में नाटकीय स्थलों के साथ पूरा न्याय नहीं किया है ।

नाटक में संस्कृत-परिपाटी पर विदूषक रखा गया है।  
 कसन्तक इस नाटक में विदूषक है जो महाराज उदयन के मुंहलगा है और  
 मनोरंजन करना ही उसका व्यापार है।

उपर्युक्त दोषों के रहते हुए भी यह नाटक मंचोपयुक्त  
 है। प्रभाव की दृष्टि से मले ही नाटक शिथिल हो, पर इसे अभिनीत किया  
 जा सकता है। इसकी इन्हीं विशेषताओं को देखकर इसे दृश्यनाटकों की कौटि  
 में रखा गया है।

श्री उपेन्द्रनाथ 'बस्के'

परिचय

उपेन्द्रनाथ 'बस्के' के अन्तर्गत नाटककार का व्यक्तित्व  
 धीरे-धीरे विकसित हुआ है। उनका पहला नाटक 'जयपराजय' रंगमंचीय  
 पद्धति पर लिखा गया <sup>था</sup> किन्तु इस नाटक का मंचन असम्भव था। उन्हीं का  
 मत है -- 'मैंने उसे (जयपराजय) लिखते समय रंगमंच का पूरा ध्यान रखा था  
 .... पर मैं तब भी जानता था और अब भी जानता हूँ कि वह शायद  
 कभी पूरा का पूरा खेला जाय। खेलने के लिए उसे काफी संशोधित करना  
 पड़ेगा।'

क्रमशः उनके नाटकों का दृश्य-विधान रंगमंच के निकट  
 जाता गया। उनके नाटकों में 'सैट' बहुत छोटे परिवर्तन वाला रहता है।  
 बीसों बर्षों का अन्तराल रहने पर भी 'सैट' में अधिक परिवर्तन उपस्थित  
 नहीं होता -- 'अबोदीदी' नाटक के प्रथम तथा द्वितीय अंक में बीस बर्ष का  
 अन्तर है। प्रथम अंक का लड़का द्वितीय अंक में बाप बन गया है, पर दोनों

१- उपेन्द्रनाथ 'बस्के' : 'स्वर्ग की कालक', ब. भूमिका।

वर्कों के दृश्यों का सेट बहुत कम परिवर्तित हुआ है ।

उनके सम्बाद, भाषा एवं चरित्रों का विकास सभी रंगमंच की सीमा में है । इसी से वे अभिनेय हैं । उनके नाटकों में यदि कुछ अभाव परिलक्षित होता है तो वह भाषा तथा मनोविज्ञान का है । उनके पात्र परिस्थितियों के घुमाव में आते हैं, पर उनमें संघर्ष तथा द्वन्द्व उत्पन्न नहीं होता । वे या तो अपने संस्कारों को दबा लेते हैं अथवा परिस्थिति-या उनपर प्रभाव नहीं डाल पाती और संस्कारों से बाह्यान्त वे अपना जीवन बिताते हैं । प्रमुख रूप से 'बस्कर' के स्त्री पात्र अत्यधिक दबे हुए हैं । भाषा के सम्बन्ध में उनमें साहित्यिक सुराबि का अभाव है । भाषा पात्रानुकूल तथा मनोविज्ञान सम्मत है, पर उसमें आकर्षण नहीं है ।

सामाजिक कथावस्तु पर आधारित 'बस्कर' के नाटक यदि साहित्यिक स्तर की भाषा तथा संघर्ष -अन्तर्द्वन्द्व समन्वित होते तो वे हिन्दी नाट्य साहित्य में श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करने में समर्थ होते । अपने वर्तमान रूप में भी वे हिन्दी नाट्य साहित्य की एक कमी को पूरा करते हैं । उनके नाटकों पर 'नलिन' के विचार इस प्रकार हैं -- 'प्रभावशाली प्रारम्भ तथा अन्त से 'कंद' 'उड़ान', 'स्वर्ग की मछली' और 'छठा बेटा' सभी नाटक श्रेष्ठ हैं । 'कंद' के अन्त में 'प्रप्पी' का सिसकना, 'छठा बेटा' में अस्तलाल का 'हाय मेरा छठा बेटा' कहते हुए करबट बदना, उड़ान में माया का बिजली की गति से प्रस्थान यदि चित्र स्थायी प्रभाव छोड़ते हैं । 'कंद' और 'छठा बेटा' का अन्त तो दृश्य पर सघन छाया डाल जाता है ।

स्पष्ट है कि 'बस्कर' के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग कुशल कुशलपूर्वक किये गये हैं । उन्होंने अधिकतर सामाजिक नाटकों की ही रचना की है ।

१- अनाथ 'नलिन' : 'हिन्दी नाटककार', पृ० २१३

## नाट्य-कृतियाँ

‘ज्योपराज्य’, ‘स्वर्ग की फलक’, ‘कैद और उड़ान’, ‘मंवर’, ‘अलग अलग रास्ते’, ‘छठा बेटा’, ‘आदि मार्ग’, ‘पैतरे’ और ‘अंजोदीदी’ अरुण जी की नाट्य-कृतियाँ हैं। यहाँ उनके नाटक ‘अंजोदीदी’ तथा ‘छठा बेटा’ का अध्ययन किया जा रहा है :

### ‘अंजोदीदी’ नाटक

#### १. वस्तु संगठन

संस्कार प्रधान स्त्री अंजोदीदी नाटक की प्रधान पात्र है। कथावस्तु इसके ही आस पास घूमती है। अंजोदीदी को अपने नाना से हर काम समय से तथा करीने से करने की आदत बिरासत में मिली है। वह अपने पति इन्द्रनारायण तथा पुत्र नीरज को घड़ी की सुइयों की भाँति घुमाती है। नौकर चाकर तो उसकी इच्छा की पूर्ति पर हैं। अंजो का भाई श्रीपत इस घड़ी का चलना एक दिन रोक देता है। वह स्वतन्त्र पकृति का पक्षपाती है। अंजो उसे ‘दूक’ कहती है। श्रीपत की संगत से इन्द्रनारायण शराब पीने लगते हैं। अंजो इसका विरोध करती है। वह शराबों पति की पत्नी नहीं रह सकती। कोई उपाय न देखकर वह आत्महत्या कर लेती है। प्रथम अंक की कथावस्तु यहीं रुकती है।

दूसरे अंक में नीरज की पत्नी बीबी अंजो के स्थान पर है। वह भी अंजो की भाँति ही सब कुछ चलाना चाहती है। नीरज अब पिता हो गये हैं। उनका स्थान नीलू ने ले लिया है। इन्द्रनारायण जज हो गये हैं। बीबी का प्रभाव राजीव पर तो नहीं चलता, पर नीलू को वह अपने मन के अनुसार ढाळती है। बीस बरस बाद इस अंक में श्रीपत पुनः आता है। वह पुनः व्यवधान उपस्थित करता है। इतने लम्बे अन्तराल के बाद भी कथावस्तु संगठित है।



## दृश्य विधान

नाटक में दो अंक हैं। दोनों दृश्य इन्द्रनारायण की कोठी के शानदार हाल में घटते हैं। यह हाल डायनिंग रूम तथा ड्राइंग रूम दो मार्गों में विभाजित है। डायनिंग कक्ष में एक बड़ी मेज तथा छः कुर्सियाँ पड़ी हुई हैं। दूसरे दृश्य में श्रीपत ड्राइनिंग कक्ष में सोता है। तीसरा दृश्य भी इसी स्थल पर अभिनीत होता है। दूसरा अंक बीस वर्ष बाद इसी स्थल पर खलता है। इसमें विशेष अन्तर नहीं आया है। अंजो का एक बड़ा-सा चित्र टंगा है, जो परिवर्तन की सूचना देता है। तीसरे अंक में कुछ शीशी-बोतल सज्जित हैं। मंच सामग्री सहज तथा मंचन की दृष्टि से युक्तियुक्त है।

दृश्यविधान के साथ ही नाटक में कुछ अभिनयात्मक दृश्य ऐसे हैं, जो प्रभाव की दृष्टि से अविस्मरणीय हैं। उनका उल्लेख यहाँ करना उचित है -- श्रीपत का इन्द्रनारायण से छिपटना, राजीव तथा उसी प्रकार अंक दो में नीलू को श्रीपत द्वारा गले लटकाना, मेज पर चावर सिर के नीचे रखकर नंगे बदन सोना, नीरज-निर्मल अपनी पत्नी जीमी की ओर देखना तथा जीमी के चुप होते ही ठहाका लगाना अभिनय की दृष्टि से प्रभावशाली हैं।

## पात्र-संयोजन

पात्रों की संख्या अधिक नहीं है, पर एक समस्या अवश्य है। प्रथम अंक में अंजोदेवी, अनिमा, मुन्नी, इन्द्रनारायण, श्रीपत, राघु तथा ग्यारह वर्ष की अवस्था का नीरज कुल छः पात्र हैं। द्वितीय अंक में इन्द्रनारायण, श्रीपत, राघु, अनिमा तथा मुन्नी ये पाँच पात्र प्रथम अंक के ही हैं। इन्हें स्पष्टतया द्वारा बोधवर्ष की अधिक आयु वाला दिखाया जाना है। नीरज के स्थान पर एक नया पात्र रखना है तथा नीरज की भूमिका करने वाला अभिनेता नीलू की भूमिका छोड़ें वे परिवर्तन के पश्चात् निभा सकता है। नीरज जीमी तथा एक चराची चार स्त्री पात्र और आठ पुरुष पात्र हैं।



पुथम अंक में अनिमा एक स्त्री पात्र रखा गया है ।

नाटककार ने उस पात्र को स्पष्टरूप से उभार कर प्रदर्शित नहीं किया । वह अंजो की बहिन प्रतीत होती है । दूसरे अंक में भी वह है, पर उसका व्यक्तित्व कुछ भी प्रकट नहीं होता । नजीर नीरज का मित्र है । उसका चरित्र भी स्पष्ट नहीं है। चण्डीबासी को भी नाटककार कथावस्तु में सहायक के रूप में रख सका है । नाटक में सभी पात्र कथावस्तु के साथ पूर्णरूपेण सम्बद्ध नहीं हैं । पात्र योजना में थोड़ी असावधानी है, पर नाटक की अभिनेयता इससे बाधित नहीं होती ।

सम्बाद - विधान

‘अम्मीजी ने उस नाटक में सम्बाद-योजना रीचक रखी है । आरम्भ में ही अनिमा और अंजो में इन्द्रनारायण की शादी के बद की वादत को लेकर जो बातचीत होती है, वह आकर्षक तथा नाटकीय है । इससे पात्रों का स्मभाव स्पष्ट होता है साथ ही उद्देश्य की पूर्ति होती है । श्रीपत के प्रवेश के पश्चात् सम्बादों की गत्यात्मकता तथा स्फूर्ति देखते ही बनती है । श्रीपत के सम्बादों का एक उदाहरण द्रष्टव्य है—

‘और दीदी, तुम तो प्यर्थ में गृहस्ती की बक्की से अपना माथा फोड़ रही हो तुम्हें तो सेना में कैप्टेन या झोटी मौली लेफ्टिनेण्ट होना चाहिये था ।’

श्रीपत अपनी वादत का अंजो से अन्तर स्पष्ट करता हुआ कहता है --

‘तुम सब जानती हो दीदी तुम्हें मसकल के गदेलों पर नींद न आती थी और हम लुरीं चारपाई पर सो जाया करते थे । तुम्हारे कमरे के पास में भी कोई गुजरवा तो तुम्हारी नींद उभट जाया करती थी और हमारे कानों के पास ढोल भी बजते तो हमें खबर न होती । तुम्हारी कसम, मैं तो यहाँ मैं भी सो जाता, पर भीड़ कम्बल इतनी थी कि एक बार जाकर

बैठा तो उठकर कमर भी सीधी न कर पाएगा सका<sup>१</sup>।

अंजली -- 'सदाचार तो तुम्हें हू नहीं गया श्रीपत, मेरी नौकरानी पर ही हारे डालने लौ ।'

मुझे क्या मालूम था कि तुम फँकना की तरह जाओगे और तूफान की तरह चले जाओगे ।'

श्रीपत -- (हँसता है) भगवान् ने चाहा तो फिर जालूंगा अंजो दीदी और घूल की तरह टिक कर बैठूंगा । अच्छा नमस्ते ।'

नाटककार में सर्वत्र सम्बादों की अभिव्यक्ति में पात्रों की सजगता प्रकट होती है । दूसरे अंक में अमी और अनिमा उसी प्रकार बातचीत करती है, जिसप्रकार प्रथम अंक में अंजली और अनिमा करती थी । दोनों अंकों का सम्बन्ध एक ही दिशा में विकसित करने का प्रयास किया गया है ।

सफल भवे हुए नाटककार की लेखनी से मिश्रित इस नाटक के सम्बाद पटुता और विदग्धता से परिपूर्ण हैं और अभिनेय गुणों से भरपूर हैं ।

संघर्ष-द्वन्द्व

नाटक में जीवनी शक्ति का संचरण करने में संघर्ष-द्वन्द्व का विशेष महत्व है । नाटक में दो विरोधी स्वभाव के पात्रों के मिलने पर संघर्ष उत्पन्न होता है । 'अंजोदीदी' नाटक में अंजली का स्वभाव सभी से विपरीत है । वह अन्य सभी पात्रों पर अपने स्वभाव की छाप देखना चाहती है । पारिवारिक शान्ति के लिए सभी पात्र अंजली के अंगे आत्म समर्पण कर देते हैं । श्रीपत का स्वभाव अंजली से विपरीत है और उसमें स्थायित्व है । इसी अंश पर 'स' नाटक में संघर्ष उत्पन्न होता है ।

१- 'अंजोदीदी', अंक १, पृष्ठ १, पृ० ६३ ।

वन्तर्द्वन्द्व पात्र के संस्कार तथा प्रभाव में साम्य उपस्थित न होने पर उत्पन्न होता है। श्रीपत के सम्पर्क से इन्द्रनारायण शराब पीने लगते हैं। अंजली में इसकी आन्तरिक प्रतिक्रिया होती है। वह संस्कार प्रधान स्त्री है। अतः वह अपने को संभाल नहीं पाती और आत्महत्या करती है।

इस प्रकार संघर्ष और वन्तर्द्वन्द्व दोनों के लिए जितनी अच्छी स्थितियाँ नाटक में उपस्थित हुईं, उतनी कुशलता से उनका निवारण नहीं हो सका। अच्छे प्रथम चरण के साहित्यिक अभिनेय नाटक के लिए उपयुक्त भूमि पाकर भी संघर्ष-वन्तर्द्वन्द्व का अंकुर पनपन नहीं पाया - उतने ही मुफ्त गया।

### रंग संकेत

‘अंजो दीदी’ नाटक में सक्रिय तथा निष्क्रिय दो प्रकार के रंग संकेत हैं। सक्रिय रूप में अभिनय के मैदों के अनुसार ही वांगिक तथा सात्विक रंग निर्देश होते हैं। इस नाटक में वांगिक अभिनय उभारने वाले संकेत ही अधिक हैं, जिनको निम्न प्रकार से रखा गया है -- ‘सहसा मुड़कर, उड़पेक्षा से, प्रशंसा से झुलकर, मुँह बनाकर, अतीव धृष्टता से, हताश भाव से, कुर्ता उतारकर, कुर्ती पर लटका देता है, उसे बाहों में उठाकर, तथा अचकचा कर टाँगें नीचे करते हुए आदि। सात्विक अभिनय उभारने वाले सक्रिय संकेतों के रूप... गद्गद होकर जलकर लगभग चीखते हुए, दीर्घ निःस्वास लेकर तथा ध्यान से अन्नों को देखता है आदि।

निष्क्रिय संकेत पात्रों के स्वभाव को प्रकट करने के लिए नाटककार द्वारा स्वयं किये गये हैं। इन्द्रनारायण के लिए नाटककार ने लिखा -- ‘वकील हैं वे आसिर। इस प्रकार के रंग निर्देशों के अतिरिक्त प्रवेश पस्थान तथा रंगरस की सादृशी के सम्बन्ध में भी अनेक संकेत रखे गये हैं।

उपर्युक्त अध्ययन के आधार पर यह स्पष्ट होता है कि यह नाटक पूर्ण अभिनेय है। दृश्य विधान की नयी विधा का प्रयोग कर नाटककार ने नाटक के लिए सहजता प्रदान की है। प्रथम तथा द्वितीय अंक एक से हैं और दो दृश्यों के बीच में एक छोटा दृश्य है। नाटक की अभिनेयता निर्विवाद है।

### ‘छठा बेटा’ नाटक

#### परिचय

‘उस्क’ जी का यह नाटक भी उनके अच्छे अभिनेय नाटकों में है। इसका दृश्यविधान सरल तथा नाटकीय है।

#### दृश्य-विधान

नाटक में पांच अंक ही दृश्य हैं। प्रथम दृश्य का पदार्थ डा० हंसराज के मकान के बरामदे में उठता है। बरामदे से लो हुर कमरा में स्नानघर, रसोई तथा अध्ययन-कक्ष है। इसमें मंच सज्जा और मंच सामग्री का निर्देश किया गया है। मध्यम वर्गीय व्यक्ति के घर का दृश्य है। अतः साधारण सजावट ही रखी गयी है। दूसरे दृश्य में पं० जसमलाल की सौते हुर एक फलक दिखलायी गयी है। तीसरा दृश्य पूर्व स्थान पर ही चलता है। चर्चा कताई-बुमाई का वातावरण रखा गया है। चौथा दृश्य भी इसी स्थान पर घटता है। इस दृश्य में दो-चार कुर्सियाँ, शराब पीने की सामग्री तथा तम्बाकू-चिलम का सामान रखा गया है। पाँचवाँ दृश्य पूर्व स्थान पर ही प्रकाशहीन स्थिति में चलता है। पूर्व परिचित पात्र छाया रूप में आते हैं और भिन्न बातें हैं।

प्रथम तथा द्वितीय दृश्य में जूहे को मंच पर डाना साते बताया गया है। यह दृश्य कृत्रिम जूहे को रसकर प्रदर्शित किया जाता है।

अभिनयात्मक स्थायी प्रभाव वाले दृश्य भी नाटक में

रखे गये हैं। दो-एक उदाहरण दृष्टव्य हैं -- प्रथम दृश्य में डा० हंसराज को पता चलता है कि उनकी पत्नी ने उनके शराबी पिता को दस रुपये का नोट वाटा लाने को दिया है तो उनकी मुद्रा स्पष्ट करते हुए नाटककार ने अच्छा दृश्य-चित्र उपस्थित किया है। डा० हंसराज तथा गुरुनारायण का टहलौ-टहलौ टकराना तथा नौकरों का काम करते-करते बाहर निकलना आदि दृश्य भी प्रभाव उत्पन्न करते हैं। चतुर्थ दृश्य में पैसे के लालच से पुत्रों के पिता की आज्ञा के अनुसार वाचरणापूर्ण नाटकीय चमत्कार युक्त तथा प्रभावशाली है। दृश्यविधान तथा दृश्यचित्रों की अवतारणा से नाटक अभिनेय होने का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है।

#### पात्र-योजना

‘छटा बेटा’ नाटक में दस पुरुष तथा दो स्त्री पात्र हैं। डा० हंसराज तथा पं० बसन्तलाल मुख्य पात्र हैं। हरिनारायण, केनारायण, केलाशमति, गुरुनारायण, डा० हंसराज के अन्य चार भाई हैं। यह यहाँ सहायक पात्रों के रूप में आते हैं। चाचा चाननराम भी मुख्य कथावस्तु से सम्बद्ध पात्र है। पं० बसन्तलाल की पत्नी तथा डा० हंसराज की पत्नी का सम्बन्ध भी मुख्य कथावस्तु से है। इन महिला पात्रों से नाटक में जीवनीशक्ति का संवरण हुआ है। दीनदयाल का व्यक्तित्व नाटक में एक स्वार्थी व्यक्ति के रूप में रखा गया है। यह पात्र मुख्य कथावस्तु से अधिक सम्बद्ध नहीं है। हरिचरण तथा मूढ़ दोनों नौकर भी अधिक अच्छा प्रभाव नहीं उत्पन्न करते। वो के स्थान पर एक नौकर से भी कार्य चल जाता।

१- (जबानक उठकर और दोनों मुट्ठियाँ इकट्ठी बीजकर महान बिटप की माँसि फूलते हुए शब्दों पर जोर देते हुए)।

## सम्बाद - योजना

---

अगर इस नाटक के सम्बाद अधिक प्रभावपूर्ण ~~ह~~ नहीं हैं, पर नाटकीय हैं। 'कजौ दीदा' के सम्बादों की भांति इस नाटक के सम्बाद साहित्यिक स्तर के नहीं हैं। मध्यमगर्भ परिवार के दैनिक जीवन का उद्घाटक यह नाटक अपने स्तर के अनुरूप ही सम्बाद रखता है। चचा चाननराम तथा डा० हमराज में पं० कसन्तलाल के विषय में चर्चा चलती है। इसी समय गुरुनारायण प्रवेश करता है। वह पं० कसन्तलाल की आदत से अपनी आदत की तुलना करता है। व्यापार्य शैली में वह कथन <sup>एक</sup> अच्छा उदाहरण है --

"वे मुझे रखते हैं जिनपर नीबू टिक सके और हमारे ऐसा भी मालूम नहीं पड़ता कि जब मैं उन्हें कमी पैदा भी किया था। वे सिर घुटाकर रखते हैं चटियल मैदान की भांति और हम दो-दो महीने तक इस मामले में नाई को कष्ट नहीं देते। वे कमीज और तहमद पहने अनारकली में घूम सकते हैं और हम सोते समय भी सूट उतारने से हिचकिचाते हैं।"

इसी प्रकार देव, हरिनारायण तथा कैलाश भी अपने पिता पं० कसन्तलाल को अपने पास नहीं रखना चाहते। देवनारायण इसका कारण इस प्रकार प्रकट करता है -- "और फिर रात को उनपर गाने की घुन सवार होती है। एक बार मुझसे कहने लगे 'तुम गाओ' अब मैं क क्या गाता विवश हो बिधाड़ने लगा। आंखों में घेरी आंसू भर जाये। कहने लगे अच्छा गाते हो। प्रेक्टिस जारी रखो तुम्हें लखनऊ के म्यूजियम कालेज में पढ़ती करा देंगे।"

दूसरे चार में पं० कसन्तलाल तथा उसके लालची बेटों के बीच के सम्बाद भी विदग्ध हैं। इस नाटक में सम्बाद वक्तृता के निकट हैं।

---

१- प्रथम दृश्य प्रारम्भ में

एक पात्र दूसरे का स्वभाव प्रकट करने के लिए अथवा अपनी सफाई देने के लिए ही वक्तव्य देता है। यह स्पष्टरूप से कहा जा सकता है कि 'छठा बेटा' नाटक के सम्बाद वक्तृता के निकट होकर भी क्रियाशीलता को उभारते हैं। उनकी क्रिया से सब स्वर जाता है।

**संघर्ष-द्वन्द्व**  
-----

नाटक में सत्वरता तथा पात्रों के मानसिक उद्वेलन को प्रकट करने के लिए संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व का महत्व है। नाटक की कथावस्तु में संघर्ष की सम्भावना कम है। पात्रों में संघर्ष का अंतर है, पर वह विकसित नहीं हो पाता है। पं० बसन्तलाल को रखने के लिए कोई लड़का तैयार नहीं है। चाननराम के समक्ष सभी अपना विरोध प्रकट करते हैं, पर यह संघर्ष एकदम ठण्डा है। बस रुपये के नोट के पीछे डा० हंसराज तथा उनकी पत्नी कमला में संघर्ष की स्थिति आती है। यह स्थिति अधिक प्रभावशाली नहीं है।

इ अन्तर्द्वन्द्व के लिए पं० बसन्तलाल तथा माँ दो पात्र उपयुक्त हैं। पं० जी शराब के नशे में सब भुला देते हैं तथा माँ का व्यक्तित्व इतना सहनशील है कि उसमें कोई प्रतिक्रिया जन्म ही नहीं लेती। उसमें यदि द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न भी होती है तो उसे वह प्रकट नहीं होने देती। सभी की इच्छाओं के लिए कार्यरत रहना भी माँ का कार्य है। अतः उसका अन्तर्द्वन्द्व मृत्त में तालाब के जल की माँति सूख गया है।

'वस्के' के पात्र परिस्थितियों से सम्पर्कता करके तथा सहनशीलगुणों के कारण सीधी रैसा में विकास पाते हैं। यही कारण है कि उनमें संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न नहीं हो पाती है।

**रंग सूचनाएं**  
-----

सब व्यवस्था के लिए नाटककार ने टिप्पणियाँ दी हैं। पात्रों के चरित्र के विषय में भी उसमें अपनी व्यक्तिगत राय प्रकट की है।



यह गुण 'अस्के' के उपन्यासकार के व्यक्तित्व के कारण आया है। इससे पात्रों के चरित्र के विषय में ज्ञान अवश्य प्राप्त होता है, पर अभिनय में किसी प्रकार का विकास नहीं होता है<sup>१</sup>।

दूसरे संकेत अभिनय के विभिन्न रूपों में क्रियाशीलता उत्पन्न करने के लिए रखे गये हैं। उदाहरण के लिए कुछ संकेत इसप्रकार हैं--  
 'जब मैं कुंजियों का गुच्छा निकाल कर उसे कुंजियों पर घुमाते हुए, हरचरण रसोई से प्लेट धोते-धोते आता है, रदा जमाते हुए तथा हुक्का गुड़गुड़ाते हुए आदि आंगिक क्रियाएं उभारने वाले रंग संकेत हैं। सात्विक अभिनय से सम्बन्धित संकेत भी हैं, जिनको इस प्रकार रखा गया है--'कमला आकू सड़ी रह जाती है, तन्डुल पलकें उठाकर आदि।

अभिनेय नाटक में जिस प्रकार की क्रियाशील रंगसूचनाएं अव्यक्त रहती हैं, इस नाटक में रखी गयी हैं।

फलतः नाटक अपना प्रभाव मनोवैज्ञानिक रूप में छोड़ता है। अच्छे साहित्यिक रूप में उसका महत्व नहीं है। जैसे कोई सिद्धहस्त पुरुष कुछ काल के लिए अपनी कला से लोगों को प्रभावित कर ले, पर रस विभोर न कर पाये। वह नाटक दर्शकों के भावोद्बोधन को सन्तोष देने वाला है, उद्भूत करने वाला नहीं। नाटक जब तक दर्शकों की हृत्तन्त्रियों को फंकृत<sup>कैले</sup> में समर्थ नहीं होता उसे सफल नाटक नहीं कहा जा सकता। 'छठा बेटा' सफल अभिनेय नाटक है, पर उसे हिन्दी के श्रेष्ठ साहित्यिक अभिनेय नाटकों की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता।

हम कह सकते हैं कि 'अस्के' क जी का नाटककार समाज की दैनिक जीवन की घटनाओं को ही अपना वर्ण्य विषय बनाता है। वह अपनी

१- जैसे वै ठा० विद्याचन्द्रराय से क्या कुछ कम है ? 'मावी' जाई० ए० ए० आदि।



बात सोचने में अधिक दवा नहीं, पर प्रकट करने में की कला में श्रुतिज्ञ है। सम्भावनाएं होने पर भी वह संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व को प्रकट नहीं करता। परिस्थितियों से सम्पर्कता करने में उसका विनोदी व्यक्तित्व सिद्धहस्त है। उसकी चित्रियां करुणामयी हैं। वह अपनी बात बहुत कम साधनों से प्रकट करना जानता है। समय के अन्तराल को युक्ति से जोड़ने में भी वह कुशल है। वह समाज की रुढ़ियों को तथा स्वभाव की आढम्बरपूर्ण आवृतियों को पूर्णरूप से समाप्त करना चाहता है। अतः यह स्पष्ट है कि अस्क जी अभिनेय सामाजिक नाटक लिखने में सफल कलाकार हैं।

स्पष्ट है कि हिन्दी के पास श्रेष्ठ अभिनेय नाटकों का मण्डार उतना विशाल नहीं है, जितना किसी समुन्नत भाषा और साहित्य के लिए अपेक्षित रहता है। हिन्दी भाषा अपनी महानता और गरिमा में विश्व की किसी भाषा से कम नहीं है। उसके कवियों में कवि कुल गुरु महात्मा तुलसीदास ने विश्वकवि की स्थाति पायी है, पर हिन्दी का कोई नाटककार तुलसीदास की तरह एवं संस्कृत के साहित्य-शिरोमणि कालिदास की भांति विश्वमर में स्थाति अर्जित करने में समर्थ कृति अभी तक न दे पाया। प्रगति की दिशाओं का अवलोकन करने से आशा बंधती है कि यह अभाव निकटमविष्य में पूरा हो सकेगा।

अध्याय - ६

हिन्दी नाटकों की नवीन विचारं

## अध्याय - ६

हिन्दी नाटकों की नवीन विधायपृष्ठभूमि

साहित्य में नाटकों की विधा दृश्य काव्य होने के कारण एक सार्वजनिक विधा है। इससे यह स्पष्ट है कि नाटक का सम्बन्ध समाज से अविच्छिन्न रूप से चलता रहा है। जैसे-जैसे समाज में परिवर्तन होगा, वैसे-वैसे उसका प्रभाव प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से नाटक पर पड़ता रहेगा। यही कारण है कि इस देश में नाटकों की जो सृष्टि भरत के नाट्यशास्त्र के आधार पर आरम्भ हुई थी, आज उसका रूप पाश्चात्य नाट्यविधा से प्रभावित होकर परिवर्तित हो गया है। पहले जहाँ नाटक में रस ही सबीपरि था, वहाँ आज रस का स्थान मनोविज्ञान ने ग्रहण कर लिया है। इस माँति नाट्य-साहित्य अपने रूप में निरन्तर परिवर्तित होता रहा है।

भारतैन्दु युग से लेकर आज तक नाटक पर जितने प्रभाव पड़ेते रहे वे प्राचीन नाट्यशास्त्र और पाश्चात्य नाट्यशास्त्र की सन्धि में होते रहे हैं। फिर भी जनसमाज के दृष्टिकोण में विकास होने के कारण नाटक की शिल्पविधि में नये-नये रूप दृष्टिगत हुए या भविष्य में हो सकते हैं। इसी दृष्टिकोण को लेकर प्रस्तुत अध्याय के विषय का विवेचन किया जायगा।

हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास परम्परा और प्रयोग का इतिहास है। आरम्भकालीन नाटक जहाँ परम्पराओं से प्रभावित होते रहे, वहाँ समय-समय पर उनमें अनेक परिवर्तन हुए भी हुए। ये प्रयोग अधिकतर पाश्चात्य नाट्य साहित्य के सम्पर्क में जाने पर दृष्टिगत हुए हैं। इसी कारण आचार्य भरत के नाट्यसाहित्य के अनुसार कथावस्तु नायक निरूपण

रत्न विवेचन तथा शैली निर्धारण के सम्बन्ध में नाटक की विधा में विविध दिशाएँ उत्पन्न हुई हैं ।

### भारतेन्दु युग

सच्चे अर्थ में नाटक का विकास भारतेन्दु हरिश्चन्द्र युग से ही हुआ । भारतेन्दु के पूर्व लिखे जाने वाले नाटक केवल पौराणिक कथा सूत्रों पर ही लिखे गये । सामान्य रूप से पद्यबद्ध सम्वाद ही उनमें हैं । केशव का 'विज्ञानगीता', बनारसीदास का 'समयसार' और कविकृष्ण का 'प्रबोधचन्द्रोदय' प्रमाण रूप में निर्दिष्ट किये जा सकते हैं । विश्वनाथ सिंह के 'आनन्द रघुनन्द' और गोपालदास के 'नहुष' नाटक में पद्य के साथ गद्य का प्रयोग भी देखा जा सकता है । इस शैली की दृष्टि में रहते हुए भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने स्वयं अपने पिता गोपालचन्द्र के नाटक 'नहुष' को हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक माना है, किन्तु नाटकों के वास्तविक रूप का आभास हमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों से ही प्राप्त होता है ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र बहुभाषाविद् थे । अनेक बाधुनिक भारतीय भाषाओं के साथ ही साथ वे संस्कृत और अंग्रेजी में भी रुचि रखते थे । और जब उन्होंने हिन्दी में नाटक लिखने का श्रीगणेश किया तो वे भारतीय भाषाओं के नाटकों से भी अधिक से अधिक लाभ उठाना चाहते थे । उनके अनूदित नाटकों पर यदि दृष्टि डाली जाय तो वे नाटक विविध भाषाओं में लिखे गये नाटक हैं । संस्कृत से 'मुद्राराक्षस' प्राकृत से 'कपूरमंजरी', अंग्रेजी से 'मर्चेंट आफ बेनिस' और बंगला में 'विद्यासुन्दर' नाटक अनूदित हुए हैं । यदि इन अनूदित नाटकों की विधाओं का विश्लेषण किया जाय तो स्पष्ट ज्ञात होगा कि संस्कृत और प्राकृत के नाटक संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर, लिखे गये हैं, बंगला का विद्यासुन्दर नाटक यद्यपि संस्कृत नाट्यशास्त्र की परम्परा में कहा जा सकता है, तथापि उसपर प्रकारान्तर से परिष्करी

नाट्यशास्त्र का प्रभाव देखा जा सकता है। उदाहरण के लिए 'विद्यासुन्दर' नाटक में संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर कोई पूर्व रंग नहीं है और नाटक का प्रारम्भ सूत्रवार और नट-नटों के वार्तालाप से भी हुआ है। प्रथम अंक के प्रथम गर्भांक से ही कथावस्तु का प्रारम्भ हो जाता है --

राजा -- (चिन्ता सहित) यह तो बड़ा आश्चर्य है कि इतने राजपुत्र बाँधे पर उनमें मनुष्य स्वरूप भी नहीं आया। इन सब का राजवंश में केवल जन्म होता है, पर वास्तव में ये पशु हैं। जो ऐसा जानता तो अपनी कन्या की ऐसी कड़ी प्रतिष्ठा न करने देता, पर अब तो उसे मिटा भी नहीं सकता। अब निश्चय हुआ कि हमारी विद्या को विद्या केवल दौषकारिणी हो गयी। हा ! क्यों मन्त्री ! तुम कोई उपाय सोच सकते हो ?

कवि राजशेखर द्वारा लिखा गया शुद्ध प्राकृत भाषा का 'कर्पूरमंजरी सटुक' संस्कृत नाट्यशास्त्र की परम्परा में ही लिखा गया ज्ञात होता है। इसका आरम्भ सूत्रवार और परिपाश्वर्य से होता है। इसकी विद्या के विवेचन में सूत्रवार का कथन इस प्रकार है --

सूत्रवार -- 'ठीक है, सटुक में यद्यपि विष्कम्भक प्रवेशक नहीं होते तो भी यह नाटकों में अच्छा होता है। (सौचकर) तो भला कवि ने इसको संस्कृत में क्यों न बनाया, प्राकृत में क्यों बनाया ?'

परि -- आपने क्या यह नहीं सुना है ?

जाने रस कहुँ हीत है, पढ़त ताहि सब कोय ।

बोत झुठी चाहिए, भाषा कोई हीय ॥

और फिर

कठिन संस्कृत बति मधुर, भाषा सरस सुनाय ।

इस भाँति 'कर्पूरमंजरी' सट्टक में प्राकृत को नाटकीय विधा का दिग्दर्शन यथासम्भव भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने शब्दों में किया है ।

महाकवि विशाखदत्त रचित 'मुद्राराक्षस' सम्पूर्ण रूप से संस्कृत नाट्य शास्त्र के आधार पर लिखा गया है । जिसमें वीर, अद्भुत और शान्तरस का सुन्दर परिपाक हुआ है । यहां तक कि आरम्भ में सूत्रधार और नटी के वार्तालाप में ही नाटक के रस तत्त्व और कथातत्त्व को प्रतीक रूप में उपस्थित कर दिया गया है । आरम्भ में मंगलाचरण ही इस प्रकार है--

कौन है सीस पै, 'चन्द्रकला' कहा याकौ है नाम यही त्रिपुरारी ।  
हां यही नाम है भूल गयी किम जानत है तुम प्राण पिआरो ॥  
नारिहिं पूंक्षत चन्द्रहिं नाहिं कहे विजया जदि चन्द्र लबारी ।  
याँ गिरिजै कलि गंग छिपावत ईस हरी सब पीर तुम्हारी ॥

शैक्सपियर ने अपने नाटक में रसक की अपेक्षा मनोविज्ञान को प्रमुखता प्रदान की है । वह नाटक के यथार्थ का मर्मस्पर्शी चित्र उपस्थित करना चाहता था । अपने नाटक 'मर्चेंट् आफ वेनिस' में शैक्सपियर ने 'शहलाक' द्वारा एण्टोनियो की ह्वाती का मांस काटने की एक रोमांचकारी परिस्थिति उत्पन्न की है । जिसका प्रतिकार पोर्शिया ने हृद्मवेश धारण कर अपने बुद्धि-कौशल से सहज ही कर दिया । इस प्रसंग का अनुवाद भारतेन्दु

१- भारतेन्दु हरिश्चन्द्र 'भारतेन्दु नाटकावली' : 'मुद्राराक्षस', पृ० १८७

वन्द्याक्यं त्विक्ता त्रै क्षिरसि शशिकला, किन्तु नामैत दस्याः ।

नामै वास्यास्त देवात्, परिचितमपि स विस्मृतं कस्य हेतोः ।

नारी पृथ्वाभिर्नन्दु, कथयतु विजया न प्रमाणं यदीन्दु-

हे वा विजया बुनिष्ठीरिस्त्रि सुसहितं वाकुलन्यादिमीर्षे ॥११॥

ने निम्न प्रकार से बिया है --

पुरत्री -- इस सौदागर के शरार वा आधा सैर मांस तुम्हारा ही है,  
जिसे कि कानून दिलाता है और राजसभा देती है ।

शैलाज्ञा -- बाहरे न्यायी !

पुरत्री -- और यह मांस तुमको उसका छाती से काटना चाहिये, कानून  
इसको उचित समझता है और न्याय समा आज्ञा देती है ।

शैलाज्ञा -- ऐ मेरे सुयोग्य न्यायकर्ता ! इसका नाम विचार है आजो  
प्रस्तुत हो ।

पुरत्री -- थोड़ा ठहर जा, एक बात और शेष है, यह तमस्सुक तुम्हें  
रुधिर एक घूंट भी नहीं दिलाता, आधा सैर मांस यही  
शब्द स्पष्ट लिखे हैं । इसलिए अपनी प्राण प्राप्ति कर ले  
अर्थात् आधा सैर मांस लेले, परन्तु यदि काटते समय इस  
आयुर्ग का एक बुँद भी रक्त गिराया तो वंशनगर के कानून  
के अनुसार तैरी सब सम्पत्ति और लक्ष्मी व सामग्री राज्य  
में लगाली जायेगी ।

गिरीश -- बाहरे विवेकी ! सुन जैन ऐ मेरे सुयोग्य न्यायी ।

शैलाज्ञा -- क्या वह कानून में लिखा है ?

पुरत्री -- तुम्हें वापका कानून दिला दिया जायगा, क्योंकि जितना तु  
न्याय मुकारता है, उससे अधिक न्याय तैरे साथ वरता जायगा ।

गिरीश -- जाहा ! बाहरे न्याय ! देख जैन कैसे विवेकी न्यायकर्ता हैं ।

शैलाज्ञा -- अच्छा, मैं उसकी प्रार्थना स्वीकार करता हूँ । तमस्सुक का  
तिमुना लेकर वह अपनी राह ले ।

जयन्त -- ठे मे रुपये हैं !

- पुरश्री -- ठहरो, इस जैनी के साथ पूरा न्याय किया जायगा, थोड़ा धीरज धरो, शीघ्रता नहीं है, उसे द्रव्य के अतिरिक्त और कुछ न दिया जायगा ।
- गिरिश -- ओ जैनी देख तो कैसे धार्मिक और योग्य न्यायी हैं । वाह ! वाह !
- पुरश्री -- तो अब तू मांस काटने की प्रस्तुतियाँ कर, परन्तु सावधान, स्मरण रखना कि रक्त नाम को भी न निकलने पावे और न आधा सैर मांस से न्यून व अधिक कटे । यदि तूने ठीक आधा सैर से थोड़ा भी न्यूनाधिक काटा, यहाँ तक कि यदि एक रस्सी के दसवें भाग का भी अन्तर पड़ा, वरंच यदि तराजू की डण्डी बीच से बाल बराबर भी बघर-उघर हटी तो तू जी से मारा जायगा और तेरा सब धन और न्याय हीन लिया जायगा ।

उपलब्ध उद्धरण से देखा जा सकता है कि इसमें बुद्धि, वैभव से मनोवैज्ञानिक हल का एक सुन्दर चित्र उपस्थित किया गया है ।

भारतेंदु की इस अनुवाद-शैली से ज्ञात होता है कि उन्होंने नाट्यविधा की अनेक शैलियों से परिचित होकर हिन्दी में नाट्य साहित्य का प्रारम्भ किया । उनकी इन शैलियों को तीन भागों में विभाजित किया जा सकता है --

१- संस्कृत नाट्य शास्त्रीय शैली ।

२- पाश्चात्य नाट्य शास्त्रीय शैली ।

३- दोनों की सन्धि में हिन्दी की प्रकृति से उत्पन्न एक सहज शैली ।



अधिकतर भारतेन्दु युग में जो यह तीसरी नाट्य शैली प्रचलित हुई, उनमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की इस तीसरी शैली का ही नाटककारों ने अनुसरण किया।

य इस समय भारतेन्दु के अनुसरण पर विदेशी भाषाओं से अनेक नाटकों के अनुवाद होने प्रारम्भ हुए। अनेक नाटक लिखे गये। इस प्रवृत्ति को ही व्यवसाय बनाकर अनेक व्यावसायिक मंच संस्थाएं निर्मित हुईं, जिनमें पारसी थियेट्रिकल कम्पनियां इस क्षेत्र में विशेष रूप से प्रसिद्ध हुईं। इन कम्पनियों के मालिक अधिकतर पारसी थे और कार्यकर्ता मुसलमान। इस कारण ये अनुवाद उर्दू शैली में ही अधिक हुए। शैक्सपियर के अंग्रेजी नाटक 'हमलेट' का अनुवाद 'सुने नाटक' 'कामेडी आफ़ रस' का 'मूल मुलझ्या रूप' में किया गया तथा उर्दू शैली में 'सुबसुरत बला' जादि नाटक लिखे गये। व्यवसायी संस्थाएं होने के कारण उनका ध्यान साहित्य की ओर कम था और मनोरंजन की ओर अधिक। मन तभी वर्जित हो सकता है, जब जनता का मनोरंजन हो। इसलिए जनता के मनोरंजनाथी इस प्रकार के चमत्कारपूर्ण प्रदर्शन और मंचीय सज्जाओं के बल नाटक में रसे गये, जो साहित्यिक सौन्दर्य से बहुत दूर थे। नाट्य साहित्य के इतिहास में इन पारसी नाट्य संस्थाओं से जहां नाटक का मंचीय रूप अधिक प्रकाश में आया, वहां दूसरी ओर साहित्यिक रुचि की हानि भी हुई। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की साहित्यिक कला को जैसे आगे पारसी रंगमंच के भारी व्याघात पहुंचा और नाटक की शृंखला धीरे-धीरे साहित्य विहीन होती चली गयी।

इतना अवश्य कहा जा सकता है कि पारसी नाट्य संस्थाओं ने नाटक को केवल मात्र साहित्य की संज्ञा से निकाल कर सार्वजनिक अभिजाति का विषय बना दिया और नाटक दृश्यविमान के साथ एक बहुत बड़ी मंचि प्रारंभ कर गया। इस भांति यह पैता जा जाता है कि भारतेन्दु युग समाप्त होते-होते और अंग्रेजी युग के प्रारम्भ

होने के पूर्व हिन्दी नाटक ऐसी स्थिति में पहुँच गया जहाँ उसमें साहित्यिक सौन्दर्य अनुपात से बहुत कम रह गया और ऐसा ज्ञात होने लगा कि नाटक को यदि फिर से साहित्य की ओर नहीं लौटाया जायगा तो यह मात्र प्रदर्शन का रूप बनकर रह जायगा ।

### द्विद्वेदी युग

महावीर प्रसाद द्विवेदी युग में नाट्यकला में विकास का कोई स्पष्ट लक्षण दिखलायी नहीं देता है । इस युग में भी भारतेंदु हरिश्चन्द्र द्वारा प्रारम्भ की गयी अनुवादों की परम्परा पूर्ववत् चलती रही । इन अनुवादों में उत्कृष्ट कृतियों का अभाव था, जो रंगमंच पर अवतरित होकर जन-साधारण का अनुरजन कर सकीं । इस युग के अनुवादकों ने मूलभाषा का प्रकृति को बिना समझे ही अनुवाद कार्य कर डाला । इस काल में बंगला, अंग्रेजी तथा संस्कृत नाट्य साहित्य से अनुवाद कार्य किया गया । कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये, जिनमें ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक इतिवृत्तों को अपनाया गया है । इस युग में नाटक साहित्य की दिशा की ओर नहीं लौट सका ।

### बंगला से अनुवाद

इस काल में नाटक अपनी भावात्मक और रूपात्मक पूर्णता के लिए प्रयत्नशील था । इसकी पूर्ति के लिए ही बंगला से अनुवाद किया गया । इस भाषा से हिन्दी में अनुवाद करने वालों में रूपनारायण पाण्डेय, रामकृष्ण वर्मा और गोपालराम गहमरी के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं । इन अनुवादकों में बंगला नाटककारों में श्री द्विवेन्द्रलाल राय, गिरिश बाबू और रवीन्द्र नाथ की कृतियों के अनुवाद प्रस्तुत किये । इन अनुवादों में नावाधिक पूर्ण सम्बन्धों का वाचिक्य था । यह प्रवृत्ति बंगला-नाटकों की प्रकृति के ही कारण थी । यही कारण इनका हिन्दी नाट्य

साहित्य पर विशेष प्रभाव परिलक्षित नहीं होता है । नाटकीय रचनाओं के विकास में इनका योगदान नाममात्र को कहा जा सकता है ।

#### अंग्रेजी से अनुवाद

द्विवेदी काल में शेक्सपियर के नाटकों से भी अनुवाद किये गये । शेक्सपियर के जिन नाटकों का अनुवाद द्विवेदी युग में किया गया वे नाटक, 'स्त्रियुलाइक इट' मर्चेंट आव वेनिस' रोमियो जुलियट, मैकबेथ, हैमलेट और ओथेलो हैं । इन नाटकों में रोमियोजुलियट, स्त्रियुलाइक इट और मर्चेंट आव वेनिस' का अनुवाद पुरोहित गोपीनाथ और लाला सीताराम ने किया है । इन नाटकों में सम्पूर्ण जीवन की छाया प्रस्तुत की जाती है, जिसमें कभी मनुष्य प्रसन्न होकर गाता है तो कभी बेरोक आंसू बहाता है । इन अंग्रेजी नाटकों से हिन्दी नाट्य साहित्य के विकास में पर्याप्त सहयोग माना जा सकता है ।

#### संस्कृत से अनुवाद

इस काल में संस्कृत के 'कालिदास' 'हर्ष' और 'शूद्रक' के नाटकों का अनुवाद किया गया । अनुवादकों में श्री सत्यनारायण कविराज और लाला सीताराम के नाम विशेष महत्व के हैं । इन लोगों ने 'मालविकाग्नि मित्र' 'मृच्छकटिक' 'नागानन्द' 'मालती माधव' 'महावीर चरित' और उत्तर रामचरित' नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया ।

जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है कि इस काल में कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये । इन लेखकों में रायदेवीप्रसाद, 'पूर्ण' 'बद्रीनाथ मट्ट', मासमलाल चतुर्वेदी आदि के नाम प्रमुख हैं । इनकी रचनाओं पर अंग्रेजी, बंगलाबीर संस्कृत नाटकों का प्रभाव देखा जा सकता है ।

राय देवीप्रसाद पूर्ण ने 'चन्द्रकला मानुकुमार' नाटक लिखा है । इसका इतिवृत्त मध्ययुग के राजकुमार तथा राजकुमारियों से सम्बन्धित पूर्ण कल्पित है । यह नाटक केवल पठनीय है, रंगमंच के योग्य नहीं है । इसकी रचना संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर हुई है । डा० रामकुमार वर्मा ने इसकी चर्चा इस प्रकार की है --

‘नाटककार ने इसमें ‘प्राचीन समय के व्यवहारों का प्रतिबिम्ब’ देने का प्रयास किया है, किन्तु कहीं-कहीं नाटक में जो वर्तमान युग के वैज्ञानिक सिद्धान्तों की चर्चा आ गयी है, उसमें काल दोष (स्क्रोमिज़्म) है । नाटक की रचना पूर्णतः संस्कृत के नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों के आधार पर हुई है । इस कारण इसका अन्त सुखमय है । लेखक की काव्य-प्रतिभा इस नाटक में अपने उत्कृष्ट रूप में देखने को मिलती है ।’

‘पूर्ण’ जी के इस नाटक में काव्यात्मक प्रवृत्ति स्त्रा पात्रों में अधिक पायी जाती है । साधारण लोगों के लिए इसमें ग्राम्य भाषा का प्रयोग भी किया गया है ।

बदरीनाथ मट्ट इस काल के प्रसिद्ध नाटककार हैं । मट्ट जी ने राजनैतिक, सामाजिक, साहित्यिक तथा ऐतिहासिक सभी प्रकार के इतिवृत्तों पर रचनारं प्रस्तुत की है । उन्होंने गम्भीर तथा हास्य दो शैलियों का प्रयोग अपनी कृतियों में किया है । इन्होंने ‘कुरुवन दहन’ (सन् १९१२), ‘जुंगी की उम्मीदवारी’ प्रहसन तथा चन्द्रगुप्त नाटक (१९१४-१९१५ ई०), ‘गौस्वामी तुलसीदास’ धनचरित, ‘दुर्गावती’, ‘लबठ्ठायीधो’, ‘विवाह विज्ञापन’, ‘मिस अमेरिका’ कृतियों की रचनारं द्विबिंदी युग तथा बाद की की है । इनकी कृतियों पर द्विबिंदी युग का ही प्रभाव परिलक्षित होता है । ‘दुर्गावती’ तथा ‘चन्द्रगुप्त’ इनकी सफल नाट्य कृतियाँ हैं ।

भट्ट जी ने इन कृतियों में पाश्चात्य नाट्य शैली का भी प्रयोग किया है। नाटक में सामान्यतः आदर्श की अभिव्यक्ति है। चन्द्रगुप्त में एक मित्र दूसरे के लिए अपना उत्सर्ग करता है। नाटक में चरित्र-चित्रण भी उभरा है। रानी, मन्त्री तथा सेनापति के चरित्र स्पष्ट हुए हैं, पर इस नाटक को भारतीय और पाश्चात्य किस भी शैली या आदर्श प्रयोग नहीं माना जा सकता।

चरित्र-चित्रण की प्रवृत्ति बदरनाथ भट्ट के 'चन्द्रगुप्त' नाटक में विकसित हुई थी। उसका पूर्ण विकास जयशंकर प्रसाद के नाटकों में हुआ। इनके नाटकों में बुद्धिवाद की भी प्रधानता परिलक्षित होती है। इस काल की रचनाओं में संस्कृत नाट्यशास्त्र पर आधारित रचनाओं का पूर्ण बहिष्कार तो नहीं हुआ, पर बहुत-सी मान्यताएँ इस समय खोखली सिद्ध हो चुकी थीं। संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार नाटकों में नान्दा, प्रस्तावना, मंगलाचरण आदि का होना आवश्यक था। इस काल के नाटकों में इनका बहिष्कार किया गया। संस्कृत नाटकों में प्रस्तावना में ही नाटक की कथा का संकेत कर दिया जाता था, जो इस काल में अनुपयुक्त माना गया। रसोपेक्ष संस्कृत नाटकों का प्रधान गुण था और प्रवेशक तथा विष्कम्भक द्वारा किसी बात का परिचय कराया जाता था। इसी प्रकार लम्बे स्वगत कथन तथा लम्बे अंक नाटक में रसे जाते थे। इस काल में इनका लोप हो गया। नाटकों में कलापद्धि का पर्याप्त विकास हुआ।

इस युग का सबसे उत्कृष्ट नाटक पं० माखनलाल चतुर्वेदी का 'कृष्णार्जुन' युद्ध है। इसमें रंगमंचीय विधा साहित्यिक सौन्दर्य के साथ अवतरित हुई है। द्विषदी युग के अन्य नाटककारों में श्री माधव शुक्ल, भिक्कमन्त्र और पं० राधेश्याम कथावाचक हैं। इन लोगों की नाट्य शैली तथा नाट्य कृतियों पर भी यथास्थान विचार किया जा चुका है। श्री जयशंकर प्रसाद की नाट्यकृतियाँ भी इसी युग में प्रकाशित होने लगी

धीं, पर अपना शिल्पगत विशेषताओं के कारण उनपर अलग विचार करना उपयुक्त होगा ।

जयशंकर प्रसाद युग

जयशंकर प्रसाद ने नवीन नाट्य शैली में आदिम युगीन चरित्रों को हमारे सामने रखा । उन्होंने अपने नाटकों का इतिवृत्त जनमेजय के काल से लेकर हर्षवर्द्धन के समय तक रखा है । इस काल के सभी चरित्र जनमेजय, बुद्ध, अजातशत्रु, चाणक्य, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, हर्षवर्द्धन तथा पुलकेशिन् प्रसाद के नाटकों में देखने को मिलते हैं । अपने कलापत्र में प्रसाद जी ने स्वच्छन्दतावादी मान्यताओं को प्रश्रय दिया है । संस्कृत नाटकों वर्णित दृश्य-युद्ध, विग्रह, प्रणय-प्रयास आदि को भी प्रसाद जी ने अपने नाटकों में स्थान दिया है । प्रसाद जी का सबसे बड़ा दोष यह बताया जाता है कि इनके नाटक रंगमंच पर नहीं खेले जा सकते । ये प्रसाद जी मानते हैं कि रंगमंच का निर्माण नाटककार की रचनाओं के आधार पर होना चाहिए ।

प्रसाद जी के प्रमुख नाटक 'अजातशत्रु', 'चन्द्रगुप्त मौर्य' तथा 'स्कन्दगुप्त' हैं । इन नाटकों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि अत्यधिक पुष्ट है । इ उनके नाटकों में अतीत का वातावरण साकार हो उठता है । 'स्कन्दगुप्त' नाटक के वातावरण पर दृष्टिपात करने पर पता चलता है कि इसका वातावरण गुप्त युग की पृष्ठभूमि पर आधारित है ।

मगध राज्य की समस्त शक्ति क्षिन्न-भिन्न हो रही है । एक ओर बौद्ध धर्म के बाहुमण हो रहे हैं तो दूसरी ओर गृह-कलह और अन्तःविद्रोह की गर्मा-गर्मी है । सीराष्ट्र म्लेच्छों से पदाक्रान्त हो चुका है । मालव पर संकट है और मगध विलासिता में डूबा है । मगधपति

कुमारगुप्त अपनी तरुण रानी के रूप-सौन्दर्य के आगे कुछ नहीं देखता । ऐसी स्थिति में विकट परिस्थितियाँ जन्म ले सकती हैं । थातुसेन नाटक का हास्य पात्र है । वह इस संकट की ओर इंगित करता है--'कालेमेघ क्षितिज में एकत्रित हैं, शीघ्र ही अन्धकार होगा.... निर्गम शून्य आकाश में शीघ्र ही अनेक वर्णों के मेघ रंग भरेंगे । एक विकट अभिनय का आरम्भ होने वाला है ।' 'स्कन्दगुप्त' नाटक में इन काले मेघों ने कथा को आदि से अन्त तक आच्छादित कर रखा है । इस नाटक का इतिवृत्त अनन्त देवी के वास पास घूमता है । कुछ दृश्य चित्रों द्वारा वातावरण और अनन्तदेवी के षष्ठ्यन्त्र का आभास देना आवश्यक है--

'अनन्त देवी सुसज्जित प्रकोष्ठ में रात्रि के द्वितीय प्रहर में मटारों की प्रतीक्षा कर रही है । वह अपनी नियति का पथ अपने पैरों चलना चाहती है । उसकी दासी कहती है--'स्वामिनी आप बड़ा मयानक खेल खेल रही हैं ।' अनन्त देवी उसे यहाँ जो प्रति उच्च देती है, वह नाटक के वातावरण पर प्रकाश डालता है --'दुःप्रहृदय- जो चूहे के शब्द से भी शक्ति होते हैं, जो अपनी सांस से ही चीक उठते हैं, उनके लिए उत्पत्ति का कंटकित मार्ग नहीं है महत्वाकांक्षा का दुर्गम स्वर्ग उनके लिए नहीं है ।'

अनन्तदेवी की महत्वाकांक्षा में मटारों का पूर्ण सख्योग प्राप्त है । मटारों का सख्योगी प्रपञ्चबुद्धि है । ये दोनों प्रतिहिंसा की अग्नि से दग्ध हैं ।

रात्रि के घने अन्धकार में अन्तःपुर के द्वार पर सर्वनाग सतर्कतापूर्वक पहरा दे रहा है । पृथ्वी के नीचे कुम्भकणावों का मूकम्ब चल रहा है । रात्रि की शून्यता में एक सैनिक कहता है --'नायक! न जाने क्यों हृदय दहल उठा है, जैसे हन-सन करती हुई, डर से यह आधी रात तिसकती जा रही है । पवन में गति है, परन्तु शब्द नहीं । सावधान रहने का शब्द मैं चिन्ताकर



कहता हूँ, परन्तु मुझे ही सुनाई नहीं पड़ता है। यह सब क्या है नायक ?

इस मानसिक व्यग्रता का प्रकृति के साथ इतना तीव्र सख्त सामन्जस्य प्रस्तुत करके नाटककार ने नाटकीय वातावरण को फक्कड़ कर दिया है। रात्रि की नीरवता के ऐसे दो दृश्य और हैं, जिनमें हत्या और विनाश का अकाण्ड ताण्डव है।

राजनीतिक षड्यन्त्रों के आक्रोशपूर्ण वातावरण में प्रसाद ने विषाद एवं करुणा की रैतारें भी उभारी हैं। स्कन्दगुप्त की माता देवकी बन्दीगृह के भीतर भी क्याम्य भगवान पर अकाण्ड विश्वास धारण किए हुए है। विषाद एवं विभीषिका पूर्ण वातावरण का एक अन्य पक्ष प्रणय सम्बन्धी है। स्कन्दगुप्त में प्रेम के दो रूप हैं -- एक रूप देवसेना का है दूसरा विजया का है। देवसेना का प्रणय मूक वलिदान है तो विजया का उन्माद की प्रबलता से पूर्ण प्रलय की अनिल शिखा है। नारी के जीवन की एकान्त व्याकुलता और करुणा क्रन्दन ने समूचे नाटकीय वातावरण में गहरा असाव भर दिया है।

स्पष्ट है कि स्कन्दगुप्त का वातावरण -सृष्टि में विभिन्न पात्रों की जघन्य वृत्ति को स्पष्ट करने के लिए लेखक द्वारा सर्वत्र निर्मित किया गया है। इसी प्रकार चरित्र-चित्रण और भावतीव्रता द्वारा नाटक आधुनिक शिखा का सूचक बन गया है।

प्रसाद के नाटकों के अध्ययन से स्पष्ट है कि उन्होंने पाश्चात्य और भारतीय नाट्य सिद्धान्तों का सुन्दर समन्वय किया है। उनके नाटकों में हमारी संस्कृति के गौरवमय चित्र हैं, जिनपर हमें गर्व है।

१- अवसरप्रसाद : 'स्कन्दगुप्त', ई. सुभाषचन्द्र द्वितीय अंक।



इस काल के अन्य नाटककारों में पं० उदयशंकर भट्ट, सैठ गोविन्ददास, हरिकृष्ण 'प्रेमी', पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र, और रामचन्द्र ठेनीपुरी आदि हैं, जिनपर यथास्थान विचार किया जा चुका है।

गांधी जी ने राजनैतिक परिस्थितियों को समाज के साथ सम्बद्ध किया। उनके द्वारा चलाये गये आन्दोलन देश की साधारण जनता को लेकर उच्च वर्ग की जनता तक को प्रभावित करते थे। वे जनता को उसके मूल अधिकारों के प्रति सचेत करना चाहते थे। इस प्रकार जनजागरण द्वारा राजनीतिक विषयताओं को समाप्त करना उसका ध्येय था। गांधी जी के प्रयास से राष्ट्रीय चेतना की लहर सम्पूर्ण देश में दौड़ गयी। प्रत्येक वर्ग के व्यक्तियों में अपनी स्थिति सम्बन्ध बनाने की भावना का उदय हुआ।

वैज्ञानिक युग की चमक-दमक ने मध्यम तथा निम्नवर्ग को भी आकृष्ट किया। इन वर्गों का भुकाव भी उन सभी सुख-सुविधाओं को प्राप्त करने की ओर हुआ जो उच्चवर्ग भोग रहा था। फलतः जीवन की जटिलताएं बढ़ गयीं। गांधी जी द्वारा उत्पन्न जनचेतना ने देश को स्वतंत्रता तो प्रदान करा दी, परन्तु जीवन में बढ़ती हुई जटिलताओं का हल इसे नहीं मिला। फलतः पूंजीपतियों के विरुद्ध बाह्यरूप में और अपने प्रति आन्तरिक रूप में जीवन में संघर्ष उत्पन्न हुआ। इसका सीधा प्रभाव साहित्य पर पड़ा। अब साहित्य मनोरंजन का माध्यम न रहकर युगचेतना का प्रतीक बन गया। नाटक पर भी इस युग चेतना का प्रभाव परिलक्षित होता है। इस युग के नाटकों में तीन अन्तःप्रेरणायें कार्य कर रही थीं --

- १- कल्याण की भावना जल्दा शिक्षा की प्रतिष्ठा
- २- सत्य का उद्घाटन
- ३- समस्या का समाधान

इन प्रेरणाओं के लिए एक सशक्त माध्यम की आवश्यकता थी। इस माध्यम में जहाँ एक ओर हृदय को फकफोरने वाली शक्ति थी, वहीं उसमें संतुष्टता भी थी। विहारी के दोहों की भाँति 'नाविक के तीरों' की आवश्यकता थी जो देखने में छोटे लगते हैं कि घाव गम्भीर करते हैं। यह प्रभाव बड़े-बड़े नाटकों से उतना सम्भव नहीं था, जितना एकांकी नाटकों से।

यद्यपि एकांकी नाटक भारतीय नाट्यशास्त्र में उल्लिखित हैं, किन्तु उसका उपयोग आधुनिक शिल्प के अन्तर्गत ही मान्य हो सकता था। इस विधा का शुभारम्भ डा० रामकुमार वर्मा से हुआ। उनका प्रथम एकांकी 'बादल की मृत्यु' १९३०ई० में प्रकाशित हुआ। यह एक फैन्टेसी है। जिसका प्रकाशन 'विश्वामित्र' नामक प्रसिद्ध हिन्दी मासिक में हुआ था।

### रामकुमार युग

इस सुदम सम्बेदनशील विधा में भारतीय नाट्यशास्त्र का वाधार लेकर डा० रामकुमार वर्मा ने आधुनिक शिल्प की प्रतिष्ठा की। पश्चिमी नाट्यशास्त्र रस की अपेक्षा मनोविज्ञान में अधिक रूपायित हुआ है। पश्चिमी एकांकीकारों के एकांकियों से इसके उदाहरण लिये जा सकते हैं। डा० रामकुमार वर्मा ने सर्वप्रथम अपने एकांकियों में भारतीय सम्बेदनाओं को उमारा तथा शिल्प की कल्पना की। उन्होंने इस दिशा में अत्यधिक स्वस्थ प्रयोग किये। 'अन्धकार' एकांकी में प्रजापति का मन्त्रान्तर समाप्त हो रहा है और वे कल्याण की बात सोचते हैं --

## शिव की प्रतिष्ठा

---

पूजापति -- (सोचते हुए) आज मेरे मन्वन्तर का अन्तिम दिन है। मैं चाहता हूँ कि दूसरे पूजापति के आने के पूर्व मैं मू-मण्डल में पुरुष-स्त्री की सृष्टि कर दूँ। मैं गतिशीलता में प्राण भरना चाहता हूँ। मैं प्राण में सुगन्धि भरना चाहता हूँ। अन्धकार का विनाश मेरे जीवन का उद्देश्य होगा। हाँ, अन्धकार का विनाश। पिता के पापारों की स्मृति-रेखा का काला चिन्ह उज्ज्वलता में लीन होकर मार्तण्ड की भाँति चमकने लगे।

पूजापति -- कौन ? (स्मरण कर) ओह, विद्याधर की आत्मा ? मेरे अभिशाप की पूर्ति (जोर से) आज।

(विद्याधर की आत्मा का प्रवेश)

पूजापति -- तुम कहाँ से आ रहे हो ?

जीवात्मा -- (व्यंग्य से) नन्दन-कुंज-से-नहीं-? जागृति के अथाह सागर से।

पूजापति -- (व्यंग्य से) नन्दन कुंज से नहीं ? देखो बत्स, क्या तुम ऐसी लहर बनना चाहते हो, जिसमें किसी इन्द्रधनुष का प्रतिबिम्ब पड़े।

इस प्रकार विद्याधर और मेनका की आत्मा से पूजापति सृष्टि का निर्माण करते हैं। विश्व-कल्याण के लिए आत्म बलिदान की भावना भारतीय विचार-धारा की प्रमुख विशेषता है। डा० वर्मा ने अपने रचौकियों में इस सम्बेदना की सुतरता से व्यक्त किया है।

---

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'चारु मित्रा संग्रह', 'अन्धकार', पृ० १७४

## सत्य का उद्घाटन

डा० रामकुमार वर्मा ने अपने एकांकियों में सत्य के उद्घाटन के लिए परिस्थितियों का स्वाभाविक रूप से निर्माण किया है। उनका यह सत्य मनोवैज्ञानिक आधार पर स्थित है। 'चारुमित्रा' एकांकी में सम्राट अशोक को कलिंग युद्ध के पश्चात् युद्ध युद्ध से पूर्ण विरक्ति उत्पन्न हो जाती है। इस हृदय-परिवर्तन का कोई कारण अवश्य होना चाहिए। संस्कारों में परिवर्तन सहज नहीं आता, उसके लिए गहरे प्रभावों की आवश्यकता है। 'चारुमित्रा' एकांकी में अशोक की पत्नी सम्प्राज्ञी तिष्यरक्षिता कल्प प्रिय है। वह युद्ध-भूमि में अशोक के साथ है। अशोक के हृदय में कोमलता उत्पन्न करने में तिष्यरक्षिता का विशेष हाथ है। भगवान् बुद्ध के अनुवर्ती भिक्षु उपशुक्र भी समय-समय पर अशोक के मन में युद्ध से विरक्ति उत्पन्न करते रहते हैं। आहत व्यक्तियों का रुदन तथा पति विहीन, पुत्रविहीन नारियों का क्रन्दन अशोक का हृदय दहला देता है। वह अनुभव करता है कि इन समस्त विषमता का दायित्व इसी पर है। इसकी प्रतिक्रिया में उसका हृदय परिवर्तित हो जाता है। इस संदर्भ में तिष्यरक्षिता और चारुमित्रा में वार्तालाप सुनिए :

तिष्यरक्षिता -- हाँ, चारु, मैं कल वहाँ गयी थी महाराज के साथ।

वे न जाने कैसे हो गये हैं। सब समय युद्ध की बातें करते हैं। तेरे कलिंग देश पर जब से उन्होंने चढ़ाई कर दी है, तब से तो सारा राज्य-कार्य महामात्रों पर ही छोड़ रखा है। आज दो वर्ष पूरे होने जा रहे हैं और कलिंग पर उनका क्रोध वैसे ही बना हुआ है।

चारुमित्रा -- वह मेरे देश का दुर्भाग्य है।



हो जाता है। वह परिवर्तित की क्रिया में गतिशील होता है। महान शक्तिशाली व्यक्तित्व कभी बीच की स्थिति में नहीं रहता है। वह इस ओर या उस ओर ही रहना पसन्द करता है। अशोक ने भी युद्ध से विरति ली तो वह एकदम बौद्ध हो गया। अशोक के इस परिवर्तन से मौर्य वंश का साम्राज्य सूर्य चन्द बन गया।

#### समस्या का समाधान

डा० रामकुमार वर्मा ने समस्याओं का समाधान भी अपने युग के अन्य नाट्यकारों की अपेक्षा अधिक सावधानी से दिया है। वे एकांकी की समस्या समाधान का सुन्दर साधन मानते हैं--<sup>१</sup> 'मेरी दृष्टि में इस समस्या का हाल एकांकी सबसे अधिक कौशल से कर सकता है। जिस प्रकार शत योजन तक फैले सुरसा के मुख में हनुमान लघुरूप से प्रवेश कर बाहर निकल आये थे, उसी प्रकार साहित्य को भी लघु रूप लेकर विराट जीवन के मुख से निकलना होगा।'

डा० वर्मा ने अनेक समस्या-नाटकों की रचना की है तथा उनका समाधान प्रस्तुत किया है। 'रजनी की रात' एकांकी में रजनी पारिवारिक जीवन पसन्द नहीं करती है। वह अविवाहित रहना पसन्द करती है। इस एकांकी की यही समस्या है कि क्या स्त्री पुरुष के बिना रह सकती है? कनक और रजनी में बातलाप चल रहा है --

कनक -- स्कूल की नौकरी छोड़ दी। अब पिता जी को भी छोड़ दिया। विवाह तो अभी नहीं हुआ, नहीं तो बागै चलकर उन्हें भी ...

रजनी -- कुछ नहीं होने का कनक। मैं तो देखती हूँ कि परिवार में हुवा हुवा आदमी कुछ नहीं कर सकता। जिन्दगी की ज़रूरतें

---

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'वास्तविकता', भूमिका

को पूरा करता हुआ सीता है, जागता है। उसे विवाह करना पड़ता है, बूढ़ा होना पड़ता है और मर जाना पड़ता है। एक ही रास्ता एक ही चाल, एक ही दूरी। मुझे इससे घृणा हो गयी है, कनक। मैं यह कुछ नहीं चाहती।

कनक -- तो रजनी तुम क्या चाहती हो ?

रजनी -- मैं क्या कहूँ, क्या चाहती हूँ ! समाज का बन्धन नहीं चाहती। मैं ममता और मोह के बन्धनों को तोड़कर स्वतन्त्र विचारों में विश्वास रखती हूँ। कनक जब ऐसा होगा तो संसार कितना अच्छा होगा ?

यह है, इस एकांकी की समस्या। समाज के बन्धनों से मुक्त होकर शिक्षित नारी स्वतन्त्र अविवाहित जीवन व्यतीत करना चाहती है, पर यह उसकी अहमन्यता है। नारी लता को पुरुष वृक्ष का सहारा सदैव अपेक्षित है। कनक के माई आनन्द के साथ रजनी की बातों यही स्पष्ट करती है। डाकू एक बूढ़े की लड़की को उठा ले जाते हैं। शौर सुनकर आनन्द उसकी रक्षा करता है। रजनी को नारी की दुर्बलता का पता चल जाता है --

रजनी -- नहीं आनन्द जी, आप कितने साहसी और ... वीर पुरुष हैं।

आनन्द जी, आप बहुत अच्छे हैं।

आनन्द -- ठहरिए, ठहरिए, रजनी बेबी, आप लोगों को हम जैसे सिपाहियों की ज़रूरत है। ज़रूरत है न !

रजनी -- (सिर हिलाती है धीरे से) हाँ, है। (फिर जोर से) देखिये स्त्री इतनी कमज़ोर बन हो गयी है कि वह डाकूजों से अपनी रक्षा भी नहीं कर सकती।

आनन्द -- इसलिए मैं तो कहता हूँ कि आप समाज में चलकर स्त्रियों को मजबूत बनाएँ। आपके लिए यह एकान्त नहीं है।

-----

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'रजनी की रात', पृ० ६८

रजनी -- हाँ, मैं भी समझ रही हूँ, आनन्द जी !

+

+

+

रजनी -- आपने मुझे रास्ता दिखला दिया आनन्द जी।<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि उपर्युक्त तीनों तत्वों के समुच्चय से उन्होंने एकांकी की रचना की है। इसके अतिरिक्त डा० रामकुमार वर्मा युग के नाटकों में रंगमंच की सफलता अवश्य रहती है। प्रसाद-युग के नाटकों से तुलना करने पर यह स्पष्ट होता है कि इन दोनों युगों के नाटकों में वही अन्तर है, जो साकार भगवान और निराकार भगवान में है। प्रसादयुगीन नाटक कथावस्तु में असीम हैं। उपन्यास की भांति पात्रों के सहजारे उनमें घटना स्पष्ट की जाती है। चरित्र-चित्रण में उचित अनुपात न रखकर पात्रों की संस्था मनमाने ढंग से बढ़ायी जाती है। भाषा सर्वत्र एक-सी है। वे अभिनय शैली में उपन्यास ही हैं।

डा० रामकुमार वर्मा युग के नाटकों में रंगमंच का पूर्ण प्रयोग हुआ है। साहित्य की कला रंगमंच की कला की सहयोगिनी बनकर आयी है। इस युग में प्रमुख सम्बेदना युक्त घटनाओं को ही नाटक में स्थान दिया गया। बड़ी से बड़ी समस्याओं को कम से कम स्थान तथा समय में स्पष्ट किया गया। इस युग का नाट्यकार उन विन्दुओं का चयन करता है, जिनपर से सम्पूर्ण कथावस्तु पर प्रकाश डाला जा सके।

चरित्र-चित्रण इस युग में एकांकी का मनोवैज्ञानिक अंग हो गया। सम्वाद संक्षिप्त तथा चुपके हुए हो गये, जिनमें कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भावों को व्यक्त करने की क्षमता है। वे भाव तीव्रता के साथ ही मनोरंजक भी हैं। भाषा पात्रानुसूत है। इस युग के नाटक व्यक्ति, वर्ग और समाज को ऊँचा उठाने वाले हैं।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'रजनी की रात', पृ० १२८ ।



स्पष्ट है कि डा० वर्मा के एकांकी नाटक एक युग प्रवर्तक विधा के रूप में उपस्थित हैं। उनके द्वारा हिन्दी साहित्य में एकांकी विधा का सर्वांगीण विकास हुआ। इस सन्दर्भ में एकांकी की विधा और एकांकीकारों का परिचय अभीष्ट है :

### अ- एकांकी नाटक

एकांकी नाटक में केवल एक अंक रहता है। उसमें परिमित पात्रों द्वारा जीवन की एकरूपता चित्रित की जाती है। कथावस्तु में अनावश्यक प्रसंगों में बहिष्कार किया जाता है।

### परिचय

चरित्र-चित्रण की रूपरेखा तीव्र तथा संक्षिप्त रहती है। कुतूहल की सृष्टि प्रारम्भ में ही हो जाती है। व्यंजनात्मक अभिव्यक्ति द्वारा प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। एकांकीकार अपना ध्यान चरमसीमा में केन्द्रित करता है। एकांकी की गति क्षिप्र होती है। इस क्षिप्रता में बीती हुई घटनाएँ बुद्ध्यक की तरह हृदय को आकर्षित करती हैं। डा० रामकुमार वर्मा के शब्दों में एकांकी का रूप कुछ इस प्रकार है -- "मेरे सामने एकांकी नाटक की भावना वैसी ही है, जैसी एक तितली छतल पर बैठकर उड़ जाय। फिर घटना में गति की धनीमूल तरंग आती है जो कुतूहल से खिंचकर चरम सीमा में परिणत हो जाती है। चरम सीमा के बाद ही एकांकी की समाप्ति हो जानी चाहिये, नहीं तो समस्त कथानक फीका पड़ जाता है। चरमसीमा के बाद घटना का विस्तार वैसा ही अरुचिकर है, जैसा प्रेयसी से बातें करने के बाद आड़े-बाड़ का हिसाब करना।"

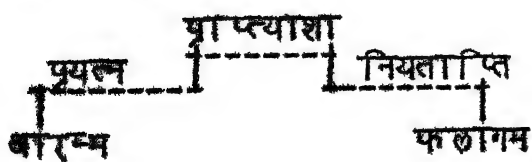
अतः एकांकी नाटक का उद्देश्य प्रभाव उत्पन्न करना है। इसके लिए एकांकी केवल किन्हीं विशिष्ट नियमों का पालन करता है। एकांकी की कथावस्तु का प्रारम्भ सर्वथा से होता है। इसमें बाह्याढम्बर, कृत्रिमता,

स्वगत कथनों तथा पद्य इत्यादि के लिए कोई स्थान नहीं है। यथार्थ चित्रण पर इन विधा में विशेष बल दिया जाता है। स्कांक्रियों के प्रयोग में शब्द-मितव्ययिता, संक्षिप्तता तथा निदर्शन कुशलता को अपनाने से जावन की विशालता तथा गम्भीरता का सकेत अभिप्रेत है। कहना न होगा कि स्कांकी की विधा एक ऐसा आकर्षण बिन्दु है, जिसमें सम्पूर्ण जीवन अपनी फलताओं तथा विफलताओं का दिग्दर्शन करा सकता है। यहाँ स्कांकी के शिल्प पर संक्षिप्त विचार करना आवश्यक है।

#### क- कथावस्तु

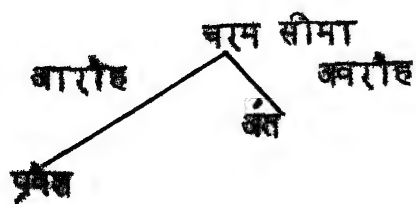
नाटक में जीवन का संवेदनशील रूप प्रस्तुत किया जाता है। हमारे जीवन में चारों ओर घटनाओं का अविराम प्रवाह बहता रहता है, जिनमें अन्तर्व्यापी सत्य का अत्यन्त रहस्यमय सकेत रहता है। इन्हीं घटनाओं से सजग नाटककार अपनी व्यंजना-शक्ति द्वारा कथानक का चयन करता है। वह अपने जीवन के अनुभवों में ही उन घटनाओं के अन्तर्गत कुतूहल तथा स्वाभाविकता का संचयन कर देता है। उसे कथावस्तु के लिए बाहर जाने की आवश्यकता नहीं होती। वह संघर्ष की सृष्टि अपनी विवेचना द्वारा करता है, जिसमें नाटक में जिज्ञासा उत्पन्न होती है। इसी से नाटक उन घटनाओं को संयोजन करता है। जिनमें विरोध की तेजस्विनी शक्तियाँ रहती हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि जीवन की वास्तविकता जिसमें आकर्षण ही नाटकीय कथावस्तु की आधारशिला होती है।

इस कथावस्तु को आरोह तथा अवरोह के द्विदृष्टिकोण से प्राचीन नाटकों में इस प्रकार रखा गया है --



यह भारतीय दृष्टि है, जिसमें दुःखान्त का कोई स्थान नहीं है। यहां प्रतिनायक नायक के मार्ग में बाधा हो डाल सकता है अन्ततः उसे नायक से पराजित होना ही है। पश्चिमी नाटक में घटनाओं की परिणति सुखान्त तथा दुःखान्त दोनों ओर हो सकती है। वहां घटनाओं का घात-प्रतिघात ही प्रमुख होता है।

स्कांकी की कथावस्तु नाटक की कथावस्तु से भिन्न होती है। स्कांकी के पास सीमित समय तथा स्थान है, जिसमें उसे नाटक की विस्तृत घटनाओं की व्यंजना उपस्थित करनी है। अतः स्कांकी का प्रारम्भ तब होता है, जब आधी से अधिक घटना समाप्त हो जाती है। यही कारण है कि स्कांकी की वस्तु में प्रारम्भ से ही कुतूहल की अपरिमित शक्ति संचित रहती है। कथानक तीव्रता से अग्रसर होता है तथा स्क-स्क घटना में ही घनीभूत हो जाता है। बीती घटनाओं की व्यंजना चुम्बक की मांति संवेदना को आकर्षित करती है। स्क-स्क भाव भंगिमा में वर्षों की घटनाओं स्पष्ट होती हैं। सम्पूर्ण जीवन एक घटना में ही उमर आता है। इस प्रकार के घटना-प्रदर्शन में चरम सीमा विद्युत गति से चमक उठती है। स्कांकी की कथावस्तु इस प्रकार किसी अंगार कूटने की मांति दीख पड़ती है। उत्सुकता की आग लगते ही घटना आग की फुहार की तरह उठती है और चरमविन्दु पर एक निश्चित ऊंचाई पाकर समाप्त हो जाती है। स्कांकी में भी चरम सीमा के बाद कुछ भी कहना प्रभावहीन हो जाता है। आधुनिक शिल्प के अनुसार स्कांकी का रैखा-चित्र कुछ इस प्रकार का होगा --



ख- पात्र

---

चरित्र-चित्रण के वाह्य अथवा आन्तरिक संघर्ष में ही नाटक का स्वरूप विकसित होता है। नाटक का संघर्ष पात्रों पर आधारित होता है। प्रधान पात्र को उभारने के लिए मध्यम पात्रों की सृष्टि की जाती है, जो कथावस्तु से सम्बद्ध रहते हैं।

स्कांकी में पात्रों की संख्या परिमित रहती है। प्रत्येक पात्र का अपना महत्व रहता है। मनोरंजनार्थ पात्रों की सर्जना स्कांकी में नहीं की जाती है। नायक के साथ प्रतिनायक रह भी सकता है तथा नहीं भी रह सकता है। कथानक में जब वाह्य संघर्ष उभारना अपेक्षित रहता है तो प्रतिनयक की कल्पना की जाती है, अन्यथा सहायक पात्रों से कार्य चलाया जाता है। ये सहायक पात्र स्कांकी में नीचे लिखे चार प्रकार के माने जाते हैं:-

१- उत्तेजक, २- माध्यम, ३- सूचक, ४- प्रभाव व्यंजन

उत्तेजक पात्र वे हैं जो कथा के विकास को उत्तेजना देते हैं। माध्यम पात्र मुख्य पात्र के मनोगत भावों को या तो स्वयं प्रकट करते हैं या प्रकट कराने में सहयोग देते हैं। सूचक या सहायक पात्र स्कांकी में या तो रहस्योद्घाटन करते हैं अथवा अप्रत्यक्ष विषयों को सूचना द्वारा प्रकट करते हैं। प्रभावव्यंजन सहायक पात्र वे हैं, जो कहीं रहस्य संकेत अथवा भूमिका को भांति कथावस्तु में यत्र-तत्र व्याप्त रहते हैं।

पात्रों की सृष्टि यथार्थ परक होती है। पात्र इसी धरती के व्यक्तियों जो सामान्य मानव हों। असाधारण गुणों से युक्त पात्रों से अभिप्रायः अमानवीय 'टाइप' के पात्रों से है। पात्रों में दर्शकों को आकर्षित करने की क्षमता हो, वे मनोवैज्ञानिक आधार से ही परिचालित हों। स्कांकी में पात्रों की संख्या कथावस्तु की आवश्यकता के अनुरूप ही हो। पात्र-योजना इस भांति बहुत ही मनोवैज्ञानिक तथा यथातथ्य परक होनी चाहिए।

पात्रों के स्वभाव तथा मनोवैर्गों को जानने के लिए स्कांकी में सम्वाद री जाते हैं । सम्वाद स्कांकी के आवश्यक तत्वों में हैं । सुन्दर और आकर्षक सम्वाद स्कांकी का सरा अभिव्यक्ति करते हैं । नाटकाय परिस्थिति एवं वातावरण की सृष्टि के लिए भी सम्वाद का कथोपकथन को आवश्यकता होता है । स्कांकी में नाटकीय तत्व की सम्पूर्ण शक्ति कथोपकथनों में केन्द्रीभूत रहता है । यहा स्कांकी का आत्मा है ।

स्कांकी के सम्वाद संक्षिप्त तथा आकर्षक होते हैं । उनमें उल्लास तथा सजीवता रहती है । पात्रों की स्थिति के अनुकूल सम्वादों में पर्याप्त प्रभाव उत्पन्न होता है । कथोपकथन में एक भी शब्द अनावश्यक न हो, एक भी वाक्य अधिक न हो तथा पात्र वही कहें जिसके न कहने से कथानक का विकास असम्भव होता हो । अतः सम्वादों में निम्न विशेषताएं डा० रामकुमार वर्मा ने अपनी पुस्तक 'स्कांकी कला' में रखी हैं --

- १- स्कांकी में कथोपकथन संक्षिप्त हों । उनमें अनावश्यक वाक्यों और शब्दावली की भरमार न हो ।
- २- कथोपकथन मर्मस्पर्शी, वाचस्पत्यपूर्ण होना चाहिए । इससे सजीवता का संचार होता है ।
- ३- कथन में चरित्र की चारित्रिकता को प्रकट करने की पूर्ण शक्ति होनी चाहिए ।
- ४- कथोपकथन स्कांकी के कथासूत्र को विकसित ह करने वाले हों ।
- ५- उनमें निम्नकौटि का बाद-विवाद न हो । यदि विवाद अपेक्षित ही हो तो वह कलात्मक अवश्य रहे ।
- ६- व्याख्यान, उपदेश तथा लम्बी वाक्यावली से कथोपकथन मुक्त रहें ।
- ७- स्वगत का प्रयोग आज अस्वाभाविक, अनावश्यक तथा अवांछनीय है । स्वगत का प्रयोग यदि अपेक्षित ही तो वह अस्वाभाविक न रहे ।

८- कथोपकथन सरल तथा स्पष्ट रहने चाहिए । रहस्यपूर्ण कथोपकथन रसानुभूति में बाधक होते हैं ।

९- कथोपकथन पात्रों के भावों को प्रकट करने में सक्षम हों ।

इस प्रकार स्कांकी में कथोपकथन का स्थान तथा महत्व स्पष्ट है ।

घ- नाटकाय संकेत  
-----

अभिनयता उभारने में नाटकीय संकेतों का विशेष योगदान रहता है । प्रसाद जो के पश्चात् के नाट्यकारों में नाटकाय संकेत देने की प्रथा चली । रंग संकेतों की ओर ध्यान देने वाले नाट्यकारों में डा० रामकुमार वर्मा, सैठ गोविन्ददास, लज्जानारायण मिश्र तथा भुवनेश्वर प्रसाद प्रमुख हैं । अब तो सभी नाट्यकार इन संकेतों का प्रयोग करते हैं । नाटकीय संकेतों से अभिनेताओं तथा प्रस्तुतकर्ताओं को विशेष सहायता मिलता है । रंगसंकेतों से रंगमंच की व्यवस्था भी होती है । इससे मंच पर स्कांकी की आवश्यक सामग्री तथा दृश्य एवं वातावरण का ज्ञान हो जाता है ।

रंगसंकेतों से अभिनय में सहायता प्राप्त होता है । पात्रों के हाव-भाव, वेशभूषा, उठने-बैठने तथा चलने की रीति उनकी भावमंगी आदि का उल्लेख रंगसंकेतों में रहता है । पात्रों की प्रकृति तथा रूपसज्जा एवं शारीरिक स्थिति का भी ज्ञान उनसे प्राप्त होता है । कथावस्तु के दुरुह एवं विस्तृत स्थलों को रंगसंकेतों द्वारा स्पष्ट किया जाता है । इनसे स्कांकी में प्रवाह एवं सजीवता आती है । कथोपकथनों द्वारा जिन तत्त्वों का स्पष्टीकरण स्कांकी में नहीं हो पाता है; उनका स्पष्टीकरण रंगसंकेतों द्वारा किया जाता है ।

### ७०- आवश्यक तत्व

स्कांकी नाटकों की टैक्नीक और जो नाटकों की देन कही गई है । डा० एस०पी० खत्री, अमरनाथ गुप्त तथा डा० नगेन्द्र के मत से यह बात स्पष्ट है<sup>१</sup> । स्कांकी की विधा इस प्रकार पारचात्य नाट्य-शिल्प पर आधारित एक स्वतन्त्र विधा है । स्कांकी की स्वतन्त्र विधान मानते हुए चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का मत है -- 'स्कांकी की कहानी का लघु संस्करण मात्र मानना उचित है'<sup>२</sup> । उन्होंने स्कांकी की बहुत सरल विधा माना है । इनके मत से स्कांकी साधारण बातचीत स्तर की विधा है, जिससे मनोरंजन होता है । जेनेन्द्र जी का विचार भी स्कांकी की पूर्ण स्वतन्त्र विधा मानने का नहीं है । श्री सद्गुरुशरण अवस्थी अपने स्कांकी नाटकों के संग्रह 'मुद्रिका' में सर्वप्रथम स्कांकी का टैक्नीक पर गम्भीरता से प्रकाश डालते हैं । वे मानते हैं कि स्कांकी नाटक का सुनिश्चित और सुकल्पित लक्ष्य होता है । वे स्कांकी की विधा का स्वतन्त्र अस्तित्व मानते हैं । सैठ गोविन्ददास नाटक तथा स्कांकी में वही अन्तर मानते हैं जो उपन्यास तथा कहानी में है । डा० रामकुमार वर्मा ने स्कांकी की टैक्नीक पर बहुत ही सुस्पष्ट तथा विस्तृत विचार प्रस्तुत किये हैं । उनके विचारों की सम्पूर्णतया रत्ना यहाँ अपेक्षित है-- 'स्कांकी नाटक में अन्य प्रकार के नाटकों से विशेषता होती है । उसमें एक ही घटना होता है जो वह घटना नाटकीय कौशल से ही कुतूहल का संचय करते हुए चरम सीमा तक पहुँचती है । उसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं रहता । एक-एक वाक्य और एक-एक शब्द प्राण की तरह आवश्यक रहते हैं । पात्र चार या पाँच ही

१- एस०पी० खत्री : 'नाटक की परख', पृ० १७७ ।

२- हंस स्कांकी नाटक, पृ० ८०१ ।

होते हैं जिनका सम्बन्ध नाटक की घटना से रहता है । वहां केवल मनोरंजन के लिए आवश्यक पात्र की गुंजायश नहीं । प्रत्येक व्यक्ति की रूपरेखा पत्थर का खिंची हुई रेखा की भांति स्पष्ट और गहरी होती है । विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कली की भांति खिलकर पुष्प की भांति विकसित हो उठता है । उसमें लता के समान फैलने की उच्छ्वसलता नहीं<sup>१</sup> ।

निष्कर्ष

इन सभी विद्वानों के मतों का परीक्षण कर यह माना जा सकता है कि स्कांकी में एक ही घटना होता है । वह घटना कुतूहल का संचय करती हुई चरम सीमा पर पहुंचती है । उसमें गौण प्रसंगों के लिए स्थान नहीं होता । पात्रों की संख्या सीमित तथा सुसम्बद्ध रखी जाती है । घटनाओं में अनुपात रहता है जो विकसित होकर अन्तर्द्वन्द्व की अवतारणा करता है । चरम बिन्दु के पश्चात् स्कांकी का स अन्त हो जाता है ।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि स्कांकी की विधा की अपनी स्वतन्त्र टैक्नीक है । वह स्वतन्त्र रूप से साहित्य का अंग है । यह भी स्पष्ट है कि स्कांकी की विधा ही आधुनिक जीवन को अभिव्यक्ति प्रदान करने में समर्थ है ।

स्कांकी के शिल्प पर तथा उसके स्वरूप पर विचार करने के पश्चात् हिन्दी के प्रमुख स्कांकीकारों पर भी विचार करना आवश्यक है । सर्वप्रथम स्कांकी के जनक युग प्रवर्तक प्रतिभासम्पन्न साहित्यकार डा० रामकुमार वर्मा के स्कांकी शिल्प पर विचार करना उचित है ।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'स्कांकी कला', पृ० ४१



डा० रामकुमार वर्मा

डा० वर्मा का जीवन-दर्शन आशावादी है। उनके साहित्य में कहीं किसी और निराशा नहीं है। उनका विश्वास प्रगतिशीलता तथा महानता के प्रति अटल है। उनका दृष्टिकोण गिरने में नहीं, उठने में है। उनका विश्वास है कि अँसुर सदा ऊपर ही उठता है। जीवन अवरोध पाकर और निखर उठता है। पत्थर से <sup>खान्का</sup> ठोकर पानी और अधिक दूधिया हो जाता है। सभी प्रकार बाधाओं से मनुष्य की आत्मा की ज्योति और बढ़ जाती है।

वे शक्ति और पुरुषार्थ में विश्वास रखते हुए पुरुषार्थ में आस्था रखते हैं। उनका मार्गवाद प्रगति-पथ का रौड़ा नहीं है, बल्कि कर्मचक्र की धुरी में अधिक शक्ति पहुंचाने का कार्य करता है। उनके शब्दों में यह जीवन कुछ इस प्रकार का है-- 'मैं देखता हूँ, मेरे चारों ओर फूल खिल रहे हैं, फरने बहने चले जा रहे हैं और पहाड़ अपना माथा उठाकर मौन माथा में कह रहे हैं कि हमारे हृदय में गुफाओं के गहरे घाव हैं, किन्तु हम खड़े होकर आकाश से बातें कर रहे हैं। सौन्दर्य, साहस और शक्ति के ये वगड़त मेरा पथ प्रदर्शन कर रहे हैं। फिर मेरा जीवन फूल की तरह खिला हुआ, निर्मेर की तरह प्रगतिशील और पहाड़ की तरह महान होने से कैसे रुकेगा।'।

डा० वर्मा के ये विचार ही उनके साहित्य में प्रकट हुए हैं। उनके स्कांकी नाटकों में इसी प्रकार के विचार छिे मूर्तरूप ग्रहण कर प्रकट हुए हैं। उनके स्कांकियों में तीन गुण प्रमुखतया प्राप्त होते हैं-- १- भारतीय संस्कृति की व्याख्या, २- इतिहास और राष्ट्रीयता के प्रति आस्था तथा ३- दैनिक सामाजिक समस्याओं का समाधान।

अपने जीवन की ४० वर्षों की साधना में उन्होंने हिन्दी स्कांकी साहित्य का सी से अधिक स्कांकी दिये हैं। उनके स्कांकी सामाजिक

ऐतिहासिक, राजनैतिक, धार्मिक, पौराणिक, वैज्ञानिक तथा नैतिक अनेक दिशाओं में निर्मित हुए हैं, पर सभी का अपना पृथक् महत्त्व है। उद्देश्य तथा शिल्प साम्य के अतिरिक्त उनके स्कांक्रियों की कथावस्तु तथा उससे भी अधिक पात्रों की वैयक्तिकता में अन्तर है। सैकड़ों पात्रों का सृष्टि कर सभी में अपनी मौलिकता रखना प्राणवान लेखक का ही कार्य है।

उनके स्कांकी सत्य, शिव तथा सुन्दरम् को स्पष्ट करते हुए भी रंगमंच के लिए सर्वथा उपयुक्त है। शिल्पगत मौलिकता में, रंगमंच के विकास में व्यावहारिक ज्ञान प्रदान करने में तथा भारतीय उच्चादर्शों को स्थापित करने में उनके स्कांक्रियों की प्रमुख भूमिका है। उनके स्कांकी साहित्य पर विभिन्न विद्वानों ने विविध प्रकार के मत दिये हैं --

‘हिन्दी साहित्य में सर्वप्रथम स्कांकी लिखने वाले आप ही हैं। उन्होंने आधुनिक ढंग के स्कांकी लिखने की नींव पथप्रदर्शक के रूप में डाली।’ (अमरनाथ गुप्त)

‘श्री रामकुमार वर्मा हिन्दी में स्कांकी नाटकों के जन्म-दाताओं में हैं। उनका पहला स्कांकी नाटक ‘बादल की मृत्यु’ है, जो १९३० ई० लिखा गया था।’ (रामनाथ सुमन)

‘अतः ‘कारवा’ के लेखक को इतनी उधार सामग्री के साथ स्कांकी के क्षेत्र में पथप्रदर्शक मानना समुचित हो सकता है क्या?’

डा० रामकुमार वर्मा विचार और चरित्र की उद्भावना में मौलिक हैं।

टेक्नीक को भी उन्होंने सुस्थिर रूप दिया है यह मानना होगा।’

(डा० सत्येन्द्र)

१- अमरनाथ गुप्त : ‘स्कांकी नाटक’

२- रामनाथ सुमन : ‘चारुमित्र’

३- डा० सत्येन्द्र : ‘हिन्दी स्कांकी’

उपर्युक्त मतों से डा० वर्मा के नाट्य-शिल्प पर ही प्रकाश नहीं पड़ता, उनके युग प्रवर्तक व्यक्तित्व का भी स्पष्टीकरण होता है । स्पष्ट है कि डा० रामकुमार वर्मा ने हिन्दी नाटकों की एक सर्वथा नवान तथा मौलिक विधा का सृजन किया । उनके स्कांको संग्रह कालक्रमानुसार इस प्रकार हैं:--

|            |         |
|------------|---------|
| रेशमी टाई  | -- १९४० |
| चारुमित्रा | -- १९४१ |
| विभूति     | -- १९४६ |
| सप्तकिरण   | -- १९४७ |
| रूप-रंग    | -- १९४८ |
| क्रूरराज   | -- १९४९ |
| दीपदान     | -- १९५० |
| रक्त रश्मि | -- १९५१ |
| पांचजन्य   | -- १९५२ |
| रिमफिम     | -- १९५८ |
| कनूरपल     | -- १९६५ |

### दीपदान

'दीपदान' डा० वर्मा का प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक है। विद्वानों के वर्गीय महाराणा सांगा के राज्य का उपराधिकारी उनका छोटा पुत्र कुंवर उदयसिंह है। वह अभी चौदह वर्ष का बालक है। महाराणा के भाई पृथ्वीराज का दासी पुत्र बनवीर बड़ा ही क्रूर और विलासी है। वह उदयसिंह की हत्या करके स्वयं उपराधिकारी बनना चाहता है। उदयसिंह का पालन 'खीची' जाति की राजपूतानी पन्नाधाय करती है। वह त्यागमयी, माहसी तथा शास्त्र के प्रति सावधान है। बनवीर की चाल का उसे पता है। वह प्रत्यक्षरूप से बनवीर का विरोध करने में असमर्थ है। अतः बुद्धिमानी से कार्य करता है। उदयसिंह को कीरतबारी की पसलों की टोकरी में सुलाकर वह महल से बाहर निकाल देती है तथा उनके ही समयस्क अपने पुत्र चन्दन को कुंवर के विस्तर पर सुलाकर बनवीर की महत्वाकांक्षा की बलि चढ़ा देती है। इस प्रकार अपनी आत्मा के अंश की बलिदान सहन कर पन्नाधाय राजवंश की मर्यादा बचाती है। इस स्त्री की का कथामय पन्नाधाय के चारित्रिक गुणों से निर्मित है।

पुरुष पात्रों में उदयसिंह और चन्दन दोनों बालक हैं । बालसुलभ जिज्ञासा उनमें उठती है । साहसी दोनों हैं । भविष्य के लक्षण उनमें परिलक्षित होते हैं । उनका चरित्र बालमनोविज्ञान के आधार पर विकसित हुआ है । कीरतवारी एक कर्तव्यनिष्ठ सेवक है । बनवीर स्कांकी का खलनायक है । उसके क्रियाकलाप उसे निम्नवर्ग का प्रकट करते हैं । वह क्रूर तथा विलासी है । शक्ति के बलपर वह स अन्यायपूर्वक राणा वंश का शासन हस्तगत करना चाहता है । उसके इसी मनोविज्ञान के आधार पर उसके चरित्र का विकास किया गया है । इस प्रकार स्कांकी के सभी पात्रों का विकास स्वामाधिक रूप से हुआ है ।

कथोपकथनों की दृष्टि से पात्रों का संयोजन कथावस्तु के अनुकूल है । इन पात्रों को प्रकट करने में समर्थ इस स्कांकी के सम्वाद नाटकाय हैं । उनमें सन्निप्ताता, बोज, प्रवाह और प्रभाव उत्पन्न करने की क्षमता है । पन्नाधाय की विभिन्न पात्रों के साथ वार्ता के उदाहरण देखिए--

उदयसिंह -- क्यों नहीं अच्छा लगता ? मैं तो उन्हें बड़ी देर तक देखता रहा ।

और वे भी..... वे भी तो मुझे बड़ी देर तक देखती रहीं,  
क धाय मां, मैं कितना अच्छा हूँ, धाय मां !

पन्ना -- बहुत अच्छे हो । तुम तो चिचोड़ के सूरज हो । महाराणा  
सांगा जी के छोटे कुंवर । सूरज की तरह तुम्हारा उदय हुआ  
है । तभी तो तुम्हारा नाम कुंवर उदयसिंह रक्खा गया है ।

+

+

+

पन्ना -- बड़ी उमर में ही बाज ।

सांगा -- दीपकों के साथ उममें भी लौ देने लगी हैं धाय मां ! सारा  
जीवन ही एक दीपावली का त्यौहार बन गया है ।

+

+

+

पन्ना -- और मां, कुंवर जी को लेकर तुम, बेरिस नदी के किनारे मिलना ।  
सबसे अच्छा समय है ।

कीर्त -- ठीक है, अन्नदाता । वहीं मिलूंगा । वहां मुझपै किसी भी आदमी की नज़र न पड़ेगी ।

+ + +

चन्दन -- (चौककर) मां, मैं आसों बन्द कर तुम्हारी बातें सुन रहा था, कि एक काली छाया मेरे सिर के पास आयी और उसने मुझे मारने की तलवार उठायी ।... मां... वह काली छाया... काली छाया !

पन्ना -- मैं तो तुम्हारे पास बैठी हूँ लाल ! यहां कौन सी काली छाया आएगी ?

+ + +

बनवीर -- दूर हट दासी । यह नाटक बहुत देर चुका हूँ । उदयसिंह की हत्या हो तो मेरे राज्य सिंहासन की सीढ़ी है । जब तक वह जीवित है, तब तक सिंहासन मेरा नहीं होगा ।

पन्ना-- मैं नहीं हटूंगी । अपने सुंवर का शेषा से दूर नहीं हटूंगी ।

+ + +

पन्ना -- (साहस से) नहीं, ऐसा नहीं होगा ब्रूर, नराधम नारकी, ते मेरी कटार का प्रसाद ले ।

बनवीर -- (दूर बटुहास करता है) ह ह ह ह । दासी ज्ञानाणी । कर लिया कटार का वार । यह कटार मेरे हाथ में है । अब किससे वार करेंगी ? अब तुझे भी समाप्त कर दूँ । लेकिन स्त्री पर हाथ नहीं उठाऊंगा ।

इस प्रकार इस स्कांकी के सम्बाद परिस्थिति जन्म तथा पार्श्व के अनुकूल हैं । भाषा स्वाभाविक और प्रवाहपूर्ण है । कीर्तवारी और सामंती की भाषा जन्म सुसंस्कृत पार्श्व की भाषा से भिन्न है ।

नाटकीय सौत, चरमसीमा और उद्देश्य की दृष्टि से भी यह स्कांकी भेद्य है । स्कांकी नाटकों के शिल्पविधान का पूर्ण परिपाक इसमें हुआ है । डा० रामकुमार वर्मा के स्कांकी शिल्प का वास्तव यह स्कांकी हिन्दी स्कांकी साहित्य में नवीनपूर्ण स्थान रखता है । इसका जैसा बार मंचन हो चुका है और खोजों द्वारा प्रशंसित रहा है ।

पं० उदयशंकर मट्ट

ये नाटककार के रूप में एक प्रसिद्ध लेखक थे । इन्होंने नाटकों के सभी रूपों पर रचना की । गीतिनाट्य लिखने में इन्हें विशेष सफलता प्राप्त हुई है । स्कांकी नाटक लिखने में भी इनकी विशेष रुचि थी । पाश्चात्य शैली पर भारतीय विषयवस्तु का यथार्थवादी दृष्टिकोण अपना कर इन्होंने सफल स्कांकीयों की रचना की । मट्ट जी आदर्श की स्थापना जीवन में बाधक न होने तक ही मानते थे । इनके स्कांकीयों में भारत की प्राचीन गरिमा के प्रति आस्था व्यक्त होती है । इनके 'असहयोग', 'स्वराज्य' और 'चित्ररंजन दास' आदि स्कांकीयों में राष्ट्रीय स्वर बहुत उमरा है । अन्य स्कांकीयों में 'नेता', 'हुर्गा', 'उन्नीस सौ पैंतीस', 'वर निर्वाचन', 'स्त्री का हुक्म', 'नकली और असली', 'बड़े आदमी की मृत्यु' आदि प्रमुख हैं । आदिम युग की सम्यक्ता चित्रित करने में ये प्रमुख थे --- उनकी नाट्यशैली की यह विशिष्टता है कि उसमें चिन्तन और अनुभव से परिपुष्ट जीवन-दृष्टि का समावेश रहता है । वे प्राचीन और नवीन, प्रवृत्ति और निवृत्ति, अनुशासन और स्वच्छन्दता में सहज ही सन्तुलन कर लेते हैं और युग की समस्याओं के मर्म तक पहुंचकर व्यंग्य के द्वारा उनका समाधान उपस्थित करते हैं । वे केवल निषेधात्मक ही नहीं, रक्षात्मक व्यंग्य की भी सृष्टि करते हैं, जिसमें भर्त्सनामात्र ही नहीं, सहानुभूति भी है ।

मट्ट जी ने रेडियो नाटक और भावनाट्य भी लिखे हैं । भाव नाट्य लिखने में इनकी विशेष सफलता प्राप्त हुई है । 'विश्वामित्र', 'मत्स्यगन्धा', 'राधा', 'कालिदास', 'मैथिली' और 'विक्रमोर्वशी' आदि इनके सफल भाव नाट्य हैं । इनमें अन्तर्द्वन्द्वों का चित्रण कुशलता से हुआ है । नाटककारों में इनका नाम बड़े आदरपूर्वक लिया जाता है । इन्होंने

हिन्दी स्कांकी साहित्य को बहुत कुछ दिया है । उनके प्रतीकात्मक स्कांकी 'जवानी' का अध्ययन कर रहा हूँ --

'जवानी'  
-----

श्री उदयशंकर भट्ट का यह भावप्रधान स्कांकी युवावस्था में अंतर्ग्रहित दुष्परिणामों को स्पष्ट करता है । एक उदण्ड प्रकृति का व्यक्ति जिसके पास धन और शक्ति है अपने युवावस्था में डाकू बन जाता है । वह एक सुन्दर नर्तकी पर आसक्त होता है । स्त्री उसे धोखा देती है, अतः वह शराबी बन जाता है । अन्त में वह जेल जाता है, जहाँ दस वर्षों तक मार और बीमारी के कारण यातना सहकर वह मरणतुल्य हो जाता है । भावनाओं का प्रकाशन मूर्तरूप में होने से इस स्कांकी का प्रस्तुतीकरण अधिक कलात्मक हो गया है । अपने विचार और मंचन दोनों दृष्टिकोणों से यह स्कांकी एक अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है ।

स्कांकी में पात्रों की संख्या सीमित होती है । पात्र कथावस्तु से पूर्णरूपेण सम्बद्ध होते हैं । इस स्कांकी में आठ पात्र हैं । मुख्य पात्र कैदी है । अपनी शारीरिक शिथिलता के उपरान्त भी वह अपनी प्रेमिका के लिए परेशान है । हायापात्र आगन्तुक उसका ही विवेक है । वह उसे स्त्री के मायावी रूप का ज्ञान देता है--कैदी विवेक के अभाव में झूठे प्रेम का ही वरण करता है । पूर्व घटनाएँ स्पष्ट होती हैं । कैदी युवक है और एक सुन्दर स्त्री उससे प्यार करती है । वह युवक के रौम-रौम में समा जाती है । युवक उसके अभाव में शराबी बनता है और जेल जाता है । यह पात्र युवावस्था की मूल का शिकार है । वह यद्यपि सम्पूर्ण युवक वर्ग का प्रतिनिधित्व नहीं करता, पर मनोवैज्ञानिक नहीं है । आगन्तुक हायापात्र है, जो पुरुष का विवेक है । जीवन में झूठ-धुविषा के लिए प्रयत्नशील रहता है । स्त्री भी यहाँ



झाया पात्र है । उसके दो रूप यहां प्रकट होते हैं । त्वेच्छा से पुरुष का साथ देने पर वह शक्ति स्वरूपा है । पुरुष स्त्री के इस रूप को प्राप्त कर अजेय है । स्त्री का दूसरा रूप विनाश है । पुरुष का असंयम नारी के क्रोध को उमारता है । नारी का क्रोध विनाश का रूप है । झायापात्र स्त्री के दोनों रूप इस स्कांकी में हैं । दो युवक, धानेदार और सिपाही ये चार माध्यम पात्र हैं । इनका व्यक्तित्व नहीं उभरता । स्कांकी के उद्देश्य की पूर्ति में सहायक ये पात्र मुख्य पात्र के चरित्र का उद्घाटन करते हैं ।

स्कांकी की सम्पूर्ण सफलता का श्रेय उसके कथोपकथनों को रहता है । कथोपकथन, संचित, सटीक और भाव व्यंजक हों तभी वे चरित्रों का विकास कर सकते हैं और कथावस्तु का उद्घाटन करने में समर्थ होते हैं । इस स्कांकी के कथोपकथन उक्त गुणों के बाहुक हैं । कैदी और आगन्तुक में बातचीत चल रही है —

कैदी — "तुम इसे स्वामाधिक कहते हो ? मेरा मरना क्या स्वामाधिक है ?

आगन्तुक — "तुम इसे स्वामाधिक कहते हो ? मेरा मरना क्या स्वामाधिक है ?

कैदी — (क्रोध से) क्या तुम यही सहायता देने आये थे ? चले बाबू यहाँ से । वह तो चली गयी । चक्काईकर चली गयी ।

आगन्तुक — उसी ने तो तुम्हें यह दृश्य दिखाया है । लैर, अब घबरावो मत ! यह स्वामाधिक है । मैं तुम्हें निश्चित रूप से शान्ति दूँगा । अब मैं तुम्हारा साथ दूँगा और जब तक तुम इस शरीर को झोड़ नहीं देते तब तक मैं तुम्हारा साथी हूँ । तुम समझें वह कौन थी ?

कैदी — हाँ उस समय तो नहीं अब समझ मैं आया कि वह मेरी "बहानी" थी ।

आगन्तुक — और दूसरी ?

कैदी — खुश ।

आगन्तुक — और मैं ?



इस प्रकार इस स्कांकी में स्कांकी कला का निर्वाह हुआ है साथ ही मंच सम्बन्धी प्रयोग भी किये गये हैं, जिनसे प्रस्तुतीकरण सबल हो गया है ।

डा० सत्येन्द्र

ये आलोचक के रूप में एक प्रसिद्ध लेखक हैं । उन्होंने कहानियाँ नाटक और स्कांकी भी लिखे हैं । नाटक और स्कांकीयों की उन्होंने सीमित रचना की है, पर उनमें इनकी प्रतिभा और युग की क्राया का विकास उद्योत परिलक्षित होता है । अध्यापन कला में दक्ष होने से उनकी कृतियों में विद्यार्थियों के लिए बहुत कुछ प्राप्त होता है । उनके नाटक एवं स्कांकी राष्ट्र-निर्माण में सशक्त योगदान देते हैं । इसी कारण उनके स्कांकीयों में नैतिक शैथिल्य के प्रति असहिष्णुता है । आज मनुष्य आधुनिकता में दब गया है । नवीन सम्यता के प्रभाव के कारण उसका वास्तविक रूप खो गया है । सत्येन्द्र जी के स्कांकी इस ऊहापोह की स्थिति को स्पष्ट कर नैतिक वातावरण की सृष्टि करते हैं ।

उन्होंने ऐतिहासिक, सामाजिक और भावनात्मक सभी प्रकार के स्कांकी लिखे हैं । स्कांकी कला का गम्भीर अध्ययन होने के कारण उनके स्कांकीयों में स्कांकी-कला का समुचित प्रयोग हुआ है । उनकी शैली वृष्ण-विषय के मर्म तक पहुँचकर मनोवैज्ञानिक समाधान प्रस्तुत करने में सफल है । पाश्चात्य नाट्यशैली के साथ भारतीय नाट्यशैली का मणिकान्चन संयोग कर उन्होंने रंगमंचीय सफलता का अपने स्कांकीयों में सर्वत्र ध्यान रखा है । उन्होंने स्कांकीयों की रचना सीमित अवश्य की है, पर जितने भी स्कांकी उन्होंने लिखे हैं, वे विचार, शैली एवं रंगमंच आदि सभी दृष्टियों से पूर्ण सफल हैं । यहाँ उदाहरण स्वरूप उनके ऐतिहासिक स्कांकी 'प्रायश्चित्त' का अध्ययन प्रस्तुत है --

## प्रायश्चित्त

प्रस्तुत स्कांकी मौज प्रबन्ध के कथानक के आधार पर लिखा गया है । सिन्धुल ने अपने पुत्र मौज को भाई मुंज की गोद में बिठाकर मुंज का राज्याभिषेक कर दिया । मुंज कुशलतापूर्वक शासन करने लगा । एक दिन ज्योतिषी ने आकर यह भविष्यवाणी की कि मौज भारतवर्ष के बहुत बड़े भाग का शासक बनेगा । मुंज इससे ईर्ष्यालु हो गया और मौज का बध कराने की बात सोची । वत्सराज ने मौज को छिपाकर कृत्रिम सिर मुंज के पास भेज दिया । साथ ही मौज का अत्यधिक मार्मिक पत्र<sup>मी</sup> भेज दिया । मौज के पत्र से मुंज इतना परेशान हुआ कि मौज को पुनः प्राप्त करने के लिए प्रायश्चित्त करने पर तैयार हो गया । कापालिक की सहायता से मौज को प्रकट कर किया गया । मुंज ने अपने पुत्र जयंत को मौज के पास बिठाकर मौज का राज्याभिषेक कर दिया और स्वयं वानप्रस्थ ले लिया ।

उपरोक्त कथानक इस स्कांकी में मनोवैज्ञानिक स्तर पर रखा गया है । पात्रों का चरित्र स्वामाधिक रूप से विकसित हुआ है । कथावस्तु की प्रगति पात्रों के चरित्र-चित्रण के लिए प्रयुक्त हुई है ।

इस स्कांकी में सात पात्र हैं । सभी कथावस्तु से पूर्ण संबंधित हैं । लगभग सभी पात्रों में आन्तरिक द्वन्द्व की स्थिति कार्य करती है । बाह्य संबंधों की स्थिति उतनी नहीं है । कापालिक, बुद्धिसागर और वत्सराज तीनों मुंज के वधीन हैं, पर वे सभी मौज को बचाना चाहते हैं । अतः वे चरित्र दुहरी भूमिकारं निभाते हैं । इसी दुहरी भूमिका के कारण उनमें द्वन्द्व है । मुंज नेतिकता और स्वार्थपरता के बीच पड़ा हुआ दुर्बल मनः पात्र है । वह अपने पुत्र जयंत के भविष्य को उज्ज्वल बनाने के लिए मौज का बध कराने की ओर प्रवृत्त होता है । जयंत का चरित्र मातृ-प्रेम का जीवन्त उदाहरण है । वह मौज का पता इतनी दृढ़ता से ग्रहण करता है कि उसके मां-बाप

मुंज और सावित्री को परिवर्तित होना पड़ता है । सावित्री पति और पुत्र के विचारों के बीच पड़कर आन्तरिक द्वन्द्व की स्थिति में आ जाती है । इस प्रकार सभी पात्र मनोवैज्ञानिक रूप में विकसित हुए हैं ।

इस स्कांकी के सम्वाद भावों के वाहक हैं । उनमें पात्रों के चारित्रिक गुण उभारने की क्षमता है साथ ही नाटकीयता भी है । स्कांकी के प्रारम्भ में ही कापालिक एवं बुद्धिसागर के कथोपक्रम इस प्रकार हैं—

कापालिक -- प्राणदान (अट्टहास करता है) ठहरो (कापालिक का स्वर मधुर हो उठता है) बुद्धि सागर तुम चाहते हो मैं प्राणों का सैल सैल ।

बुद्धिसागर -- महायोगिन् ! केवल उत्तराधिकार का प्रश्न नहीं, पृथ्वी वल्लभ वाक्पतिराज मुंज के पश्चात् प्रजा और देवों का भला करने वाला चाहिए । आपके द्वारा मौज का पुनरुज्जीवन जाति-जीवन का पुनरुज्जीवन होगा । आपको यह सैल सैलना ही होगा ।

इस स्कांकी में इस प्रकार के दो संक्षिप्त परं भाव व्यंजक कथोपक्रम सर्वत्र रहे गये हैं । स्कांकी के अन्त में कापालिक और मुंज की बातचीत चल रही है । मुंज प्रायश्चित्त करता है—कापालिक उसे वापस करता है—

कापालिक -- मुंज लौटो-लौटो तुम्हारी आत्मा छुद हो गयी । प्रायश्चित्त हो गया और यह लौ अपना मौज-मौज।

मुंज -- मेरा मौज । मेरा प्यारा. मौज-मौज ओह महायोगी ! सत्यं शिवं सुन्दर वीर यह ।

+ + +

जयंत -- (चाखता है) मैया, ( वह भी मुंज के पास जाता है।)

मुंज -- नाचो (नृत्यारम्भ)  
(पटाज्ञाप)\*

इस प्रकार स्पष्ट है कि इस स्कांकी कथोपकथन स्कांको कला की दृष्टि से स्वाभाविक है। मंचन की दृष्टि से इसमें अन्य प्रयोग भी किये गये हैं, जिनसे अभिनय सजीव हो गया है। प्रारम्भ में संकेत इस प्रकार है--

(महामाया के मन्दिर का वहिर्प्रान्त)

कापालिक का प्रवेश, प्रवेश से दिशाओं में कौलाहल-सा होता है, घन-गर्जन-सा होता है। कुछ डमरूध्वनि-स्क वीणा के गिरने की-सी चीत्कार फिर विफट हुः हुः हुः के घन घोष के बाद स्कंदम निस्तव्यता।

इस वातावरण के पश्चात् मृत्यु सम्बन्धी वार्ता प्रारम्भ होती है। वलि स्थान है, कापालिक, कापालिक उपस्थित है अतः उपर्युक्त वातावरण कथानक के उद्घाटन के लिए उपयुक्त है। इसके अतिरिक्त कापालिक के प्रवेश पर डमरू अवश्य बज उठता है। पात्र के स्वभाव को स्पष्ट करने के लिए इस प्रकार के वातावरण निर्माण सम्बन्धी संकेत इस स्कांकी में पर्याप्त रूप में रखे गये हैं।

इस प्रकार विचार तथा कला दोनों दृष्टियों से प्रस्तुत स्कांकी श्रेष्ठ है। इसका मंचन स्वाभाविकता के साथ ही स्कांकी कला का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करने में समर्थ है। डा० सत्येन्द्र के अन्य स्कांकी भी इसी प्रकार कलापूर्ण और उद्देश्य प्रधान हैं। वे सफल स्कांकीकार हैं।

### मुवनेश्वरप्रसाद

मुवनेश्वरप्रसाद के जीवन के विषय में बहुत कम जानकारी प्राप्त होती है। उनके निकटतम मित्र और सम्बन्धी भी उनके विषय में अधिक ज्ञान नहीं रखते। उन्होंने कौड़ी साहित्य का अच्छा ज्ञान प्राप्त किया था। उनके नाटकों पर पाश्चात्य नाटकों का पूर्ण प्रभाव देखा जा सकता है। उनके स्कांकी नाटकों में व्यंग्य की प्रधानता रहती है और स्वी व्यंग्य के कारण पात्रों एवं घटकों के मन में उनके नाटक वास्तव्य प्रभाव डालते हैं।

समाज स्व व्यक्ति की रुढ़ियों तथा आदर्शों के सौख्यलेपन को चित्रित करने में मुवनेश्वर जी को पर्याप्त सफलता मिली है। आधुनिक समाज में ऐसी अनेक रुढ़ियाँ एवं नये थोड़े आदर्शों का सन्निवेश हो गया है, जिससे समाज का जीवन कुंठित-सा होने लगा है। मुवनेश्वर के स्कांकी समाज के इसी सौख्यलेपन पर व्यंग्य करते हैं।

‘श्यामा एक वैवाहिक विडम्बना’ (१९३३ई०) इनका प्रथम स्कांकी नाटक है। उनकी अन्य कृतियों में ‘रहस्य’, ‘रौमांच’, ‘लाटरी’, ‘मृत्यु’, ‘हम अकेले नहीं’, ‘सवा आठ बजे’, ‘स्ट्राइक’, ‘ऊसर’, ‘शेतान’, ‘एक साम्यहीन साम्यवादी’, ‘जेरुसलम’, ‘सिकन्दर’, ‘चौज़खा’ आदि हैं।

‘स्ट्राइक’ इनका पारिवारिक स्कांकी है। इस स्कांकी की सम्बेदना एक पुरुष तथा स्त्री (जो पति-पत्नी है) के सम्बन्धों को लेकर निर्मित हुई है।

प्रस्तुत स्कांकी में भारतीयता की अपेक्षा पश्चिमी सभ्यता का प्रभाव अधिक है। जिस परिवार की स्कांकी इसमें दी गयी है, वह एक ऐसा परिवार है, जो आधुनिक मौलिकतावादी युग की सौख्यली मान्यताओं से आक्रान्त है। यहाँ न पति को पत्नी के व्यवहार से सन्तुष्ट है और न पत्नी पति के प्रति निष्ठावान् है। पत्नी की उलझी-उलझी बातें, असम्बद्ध चर्चा इत्यादि से उसकी मानसिक बेचैनी और विक्षिप्तता की स्थिति प्रकट हो जाती है। नौकरों के अभाव में खाना बनाने से बचने के लिए पत्नी लखनऊ चली जाती है और रात को वापस नहीं आती। यह वैवाहिक जीवन है, जहाँ पति को घर में ताला लगाकर विषमस्तः होटल में रहना पड़ता है। जिस सम्बेदना को लेकर नाटक लिखा गया है, उसमें पश्चिमी समाज के परिवारों की दैनिक घटनाएँ घटती होती रहती हैं।

इस स्कांकी की कथावस्तु तीन दृश्यों में घटित होता है । पहला दृश्य बड़ी अन्यमनस्कता एवं अस्पष्टता-सी स्थिति में प्रारम्भ होता है । इसमें पति-पत्नी चाय पी रहे हैं और असम्बद्ध संलाप करते हैं । दूसरे दृश्य में तीन आदमी हैं, जो प्रथम दृश्य के व्यक्ति का प्रतीक्षा कर रहे हैं । यहीं पता चलता है कि वह व्यक्ति श्रीचन्द है, जो कालत होकर स्क फर्म का सर्वसर्वा हो गया है । उसने पहली पत्नी की मृत्यु के बाद दूसरी शादी की है । श्रीचन्द आता है और सब ब्रिज लेकर चले जाते हैं ।

तीसरे दृश्य में पहले दृश्य का पुरुष तथा दूसरे दृश्य का युवक नजर आता है । पुरुष और युवक बरामदे में आते हैं । उन्हें चाबी नहीं मिलती है । वे बरामदे में कुर्सियों पर बैठकर युवक के विवाह सम्बन्धी विषय पर चर्चा करते हैं । युवक शादी की बात करते-करते वैज्ञानिक विचार, नये आविष्कार आदि पर बोलने लगता है । वह कहता है--'स्त्री-पुरुष तो जीवन की मशीन के दो पुरजे हैं ।' 'आइये मेरे होटल में आइये, आपकी फैक्ट्री में तो आज स्ट्राइक हो गयी ।'

कथानक के उपर्युक्त विवेचन से प्रकट है कि कथावस्तु कितना अस्तव्यस्त है । यह स्कांकी कुछ परिस्थितियों का, कुछ व्यक्तियों की मनःस्थिति का एवं कुछ सामाजिक सम्बन्धों का घुंघला-सा चित्र प्रस्तुत करता है ।

उपेन्द्रनाथ अशक

'अशक' ने पारिवारिक और सामाजिक विषयों पर अपनी अनुभूति के आधार पर स्कांकी लिखे हैं । वे अपने नाटकों में एक ओर समाज की कटु आलोचना करते हैं, दूसरी ओर अपने पात्रों का मनोवैज्ञानिक चित्र भी खींचते हैं । मानव जीवन का अध्ययन करने की दृष्टि से इनकी सैव्यवसील रचनाएं बहुत उपयोगी हैं । उन्होंने राजनीतिक, सामाजिक, काल्पनिक



अनुभूति परक सभी प्रकारकी रचनाएं प्रस्तुत की हैं। उन्होंने अपने पात्रों द्वारा समाज और व्यक्ति का सफल चित्रण किया है। प्रायः इन दोनों चित्रणों में उनका दृष्टिकोण आलोचनात्मक रहा है। वे बड़ी सजगता से कथानक का संयोजन करते हैं, पात्रों को प्रस्तुत करते हैं और कार्य स्व प्रभाव का स्वयं दिखलाते हैं।

उन्होंने अपने स्कांक्तियों में व्यक्ति के जीवन सम्बन्ध सहज घटनाओं तथा परिस्थितियों के आरोह-अवरोह को एकसूत्रता का समावेश किया है। उनके कथानकों के शिल्प विधान में पूर्व और उत्तर स्थितियां, चिन्तन, स्मृति आदि के माध्यम से वर्तमान स्थिति में पिरोई गयी है। ऐसे शिल्पविधान के पीछे अध्ययन और उसके मनोवैज्ञानिक चित्रण की प्रेरणा सबसे अधिक है।

‘अस्क’ के पात्र दैनिक जीवन से सम्बन्ध रखते हैं जो पूर्णतया मानवीय एवं स्वाभाविक हैं। इन पात्रों के माध्यम से ही ‘अस्क’ जी ने अपने यथार्थवादी दृष्टिकोण को पाठकों एवं दर्शकों के सम्मुख रखा है। उनके पात्र एक और तो अपने मौन विद्रोह को प्रकट करते हैं, दूसरी ओर पूर्ण मानवीय संवेदनाओं से जोत प्रीत रहते हैं। उनकी विषयता की स्थिति पाठकों का ध्यान आकर्षित करने में सफल है।

उनकी भाषा सरल, पात्रानुकूल एवं भावानुकूल है। बीच-बीच में कहावत, मुहावरे और हास्य-विनोद का पुट भी रहता है। इनकी शैली सीधे हृदय पर चोट करती है तथा स्पष्टता एवं गतिशीलता से पाठकों को अपावित करता है। ‘अस्क’ का मनोवैज्ञानिक स्कांकी ‘तौलिये’ का अध्ययन यहां प्रस्तुत किया जा रहा है।

‘तौलिये’ — इस स्कांकी का कथानक मध्यमगीय परिवार का दृश्य प्रस्तुत करता है। प्रतिदिन प्रयोग में लायी जाने वाली वस्तु ‘तौलिये’ को लेकर कथानक का सामानांतरा हुआ गया है। कथानक पिरली फर्मे का एक कैविर है। वह

घरेलू व्यवहारों में सरल एवं सहज व्यवहार का पक्षपाती है। उसकी पत्नी मधु विदेशी वातावरण से प्रभावित स्त्री है। वह सफाई की बाहरी दिखावट को लेकर पति से विवाद करती है। मधु चाहती है कि घर में हर व्यक्ति का अलग-अलग तौलिया हौकी और प्रत्येक का नहाने का तथा मुँह पोंछने का तौलिया भी अलग-अलग हो। वह स्वास्थ्य की दृष्टि से प्रत्येक का तौलिया अलग-अलग होना आवश्यक मानती है। बसन्त को इतने तौलियों से काम लेना अच्छा नहीं लगता। वह एक तौलिये से ही हर कार्य लेने का आदी है। मधु के सिद्धान्त सनक की हद तक पहुँचे हुए हैं। मधु को बसन्त के व्यवहार से घृणा आती है। वह घर से जाने को तैयार होता है, पर आवश्यक कार्य से बसन्त ही दो माह को बाहर चला जाता है। बसन्त की अनुपस्थिति में मधुको अपना व्यवहार अनुचित प्रतीत होता है, पर बसन्त के वापस आते ही वह पुनः पूर्ववत् व्यवहार करने लगती है।

इस प्रकार इस स्कांकी का कथानक एक निश्चित गति से अग्रसर होता है। कथानक का चयन और गठन रोचक हुआ है। इस स्कांकी में प्रमुख पात्र बसन्त और मधु दो ही हैं। चुरी तथा चिन्ती गौण पात्र हैं। चरित्र-चित्रण पूर्ण मनोवैज्ञानिक घरातल पर किया गया है और चारित्रिक अन्तर्द्वन्द्व पूर्ण सफलता से व्यक्त हुआ है। मधु की सुरुचिपरकता एवं बसन्त की सहज निष्ठा ये दोनों तत्त्व ही स्कांकी में चारित्रिक दृष्टि से गुम्फित हैं। मधु हृदय से चाहती है कि वह पति को सुख दे, किन्तु वह अपने सारे प्रयत्नों में असफल होती है। उसकी संस्कार जितना उसे सहज नहीं, होने देती।

बसन्त भी सुरुचि और सम्पन्नता को अच्छी बात मानता है, पर उन्हें सनक की स्थिति तक पहुँचा देना उसे नहीं आता। बसन्त गन्दगी और सफाई दोनों के बीच का मार्ग पसन्द करता है। इस प्रकार दोनों पात्र अपनी हठ के कारण वातावरण को अशान्त बनाये रहते हैं। दोनों के चरित्र स्पष्ट सीढ़ी पैदावों द्वारा निर्मित हैं।

कथोपकथन की दृष्टि से नाटक का संघटन कथावस्तु के अनुकूल है। सम्वाद भावों के वाहक हैं। वष पात्रों के चरित्रों एवं उनके स्वभाव को प्रकट करने में कथोपकथन पूर्णतः समर्थ हैं। सम्वादों में गति है, प्रवाह है और जोर है। बसन्त और मधु में वार्ता का उदाहरण देखिए --  
 बसन्त -- 'घुणग, घुणग, घुणग-- यही तो मैं कहता हूँ। तुम्हें मुझसे  
 घुणग है। मेरे स्वभाव से घुणग है। तुम्हारा वातावरण मेरे  
 वातावरण से घुणग करता है।'

मधु -- (उसी विषय की हंसी के साथ) यह आप कह सकते हैं ?

उपर्युक्त सम्वाद भाषा को सरलता एवं स्वाभाविकता भी व्यक्त करते हैं। अस्तुत स्कांकी में रंगसंकेतों की भी व्यवस्था है। इस प्रकार इस स्कांकी में स्कांकी के आवश्यक अंगों का पूर्ण निर्वाह हुआ है।

मगवतीचरण वर्मा

मगवतीचरण वर्मा बचपन से ही स्वतन्त्र मनोवृत्ति के कलाकार हैं। कला की प्रवृत्ति उनमें बचपन से ही जाग रही थी। सर्वप्रथम उन्हें कविता के क्षेत्र में सफलता प्राप्त हुई। जागे चलकर उनका कहानीकार का व्यक्तित्व जागा और वे एक सफल कथाकार बन गये। वे अपने को नियतिवादी मानते हैं। उनका कहना है कि वे जो कुछ है, परिस्थितियों ने उन्हें बनाया है। उन्होंने अपना स्वभिमान सदैव बचाकर रखा है।

कला के प्रति उनका मौलिक दृष्टिकोण है। उनके अनुसार कला एक प्रवृत्ति है और उसके दो पक्ष हैं। एक उसका निजी रूप दूसरा उसका परोक्षरूप। उनकी रचनाओं में निजी अनुभव मौलिक दृष्टि और नवीन शैली के दर्शन होते हैं। उनके साहित्यकार का व्यक्तित्व कहीं तार्किक है, कहीं व्यंग्यकार और कहीं विज्ञान कथाकार है। तब उनकी वादत है, व्यंग्य उनकी दृष्टि है और कथा उनकी शैली है। उनके स्वभाव का बुलबुलापन, विनोदी प्रकृति, उनकी अभिव्यक्ति में जगह-जगह प्रकट हुई है।

ता जी की वर्णनात्मक शैली चरित्रांकन वह शैली और कथन शैली तानों में हास्य-व्यंग्य का पुट रहता है। गम्भीर स्थिति तक के कथन में उनकी हास्यवृत्ति छिप नहीं पायी है।

कमा जी प्रधानतः उपन्यासकार हैं। स्कांका उन्होंने बहुत कम लिखे हैं। यहाँ उनके एक हास्य स्कांकी 'दो कलाकार' का अध्ययन किया जाता है।

'दो कलाकार' -- इसका कथानक रोचक रूप संक्षिप्त है। इसमें बुढ़ामणि, स्क कवि तथा मार्तण्ड एक चित्रकार हैं। दोनों बुलाकीदास के मकान में एक कमरा किराये पर लेकर रहते हैं। बुढ़ामणि परमानन्द प्रकाशक के पास पैस लेने जाता है। वह बहाना करता है। बुढ़ामणि उसका घड़ी लेकर लाँटता है। मार्तण्ड तस्वीर का पैसा न मिलने पर लाला रामनाथ के यहाँ से अपने चित्र के स्थान पर लाला जी के पिता का चित्र जो इंग्लैण्ड से बनकर आया है, उठा लाता है। बुलाकीदास छः माह का बाकी किराया मांगता है। दोनों कलाकार उसकी बेगार में की गयी व्यवस्थाओं से किराया अदायगी का बात करते हैं। प्रकाशक महोदय वाते हैं अपनी घड़ी ले जाना चाहते हैं, पर बुढ़ामणि उनपर एक पुराण लिखने की बात कहता है तो परमानन्द उसका पैसा देते हैं और घड़ी पुरस्कार में देते हैं। मार्तण्ड ने लाला जी के पिता के चित्र की नाक निगाड़ दी है। जिस ठीक कराने के लिये लाला जी मार्तण्ड का चित्र पच्चास रुपये में खरीद लेते हैं। बुलाकीदास की किराया नहीं मिलता। वह कलाकारों को बुरा मला कहकर जाता है।

कथानक कागठन हास्य-व्यंग्य से परिपूर्ण है। इसका उद्देश्य कलाकारों का जीवन प्रकट करना है। किस प्रकार लोग उन्हें पीछाने करते हैं और दूसरों का पैसा नहीं देते हैं।

नाटक में पाँच पात्र हैं। बूढ़ामणि तथा मार्तण्ड दो पात्र प्रमुख हैं। दोनों विनोदी पात्र हैं। उनकी एक-एक बात में हास्य और व्यंग्य झलकता है। जब परमानन्द अपनी घड़ी वापस मांगते हैं तो बूढ़ामणि कहता है--

‘बहुत अच्छा ! (बाएं हाथ से घड़ी निकाल कर परमानन्द को देता है, दाहिने हाथ से रजिस्टर पर लिखता है) यह लीजिए अपनी घड़ी और यह शुरू हुआ परमानन्द पुराण !

‘उनकी बीबी मना रही है, हो जाय वह जल्दी राई’ इसके बाद परमानन्द कहता है-- ‘नहीं, नहीं यह घड़ी मेरी और से आपको मँट है।’

ऐसा ही विनोदी स्वभाव मार्तण्ड का है।

रामनाथ -- (चित्र देखकर) यह आपने क्या किया ? नाक गायब कर दी ?

मार्तण्ड -- लाला जी, नाक तो आपने अपने पिता जी की कटवा दी,

पचास रुपये के चित्र के दाम सात रुपया लगाकर !

इस प्रकार कथोपकथन, रंगसंकेत, रंगमंचीय सफलता सभी दृष्टियों से यह एकांकी सफल है। मनोरंजन के साथ-साथ समाज में व्याप्त कुछ धोखेबाजी इत्यादि पर तीखा व्यंग्य किया गया है। इस एकांकी में कलाकारों के महत्त्व की ओर भी संकेत किया गया है।

नव्य एकांकी -- इस प्रकार एकांकी साहित्य अपना विशिष्ट स्थान बना चुका है। आधुनिक युग में एकांकी साहित्य की संरचना बहुत विस्तृत रूप से सम्बद्धित हो रही है। अनेक नयी प्रतिमाएँ इस क्षेत्र में अमर स्थान बना रही हैं। इस युग का मूल स्वर यथार्थवाद है। कथानक के सम्बन्ध में पुरानी मान्यताएँ समाप्त हो चुकी हैं। बाज के एकांकीकार अपने पात्रों का परिचय नहीं देते हैं। एकांकी में आन्तरिक संबंध उभारा जाता है जल्दा किसी प्रतिस्पर्धी के कारण संबंध स्पष्ट हो जाता है। इन एकांकीयों की भाषा सरल, स्वाभाविक, दैनिक जीवन जैसी गतिशील एवं प्रवाह युक्त होती है। उन

रंगमंच के निर्देश अधिक व्यापक और विस्तृत होते हैं। इनकी सहायता से रंगमंच की व्यवस्था, परिस्थिति एवं पात्रों की रूप-कल्पना स्पष्ट हो जाती है।

नव्य एकांकीकार -- इस विधा पर रचना करने वाले नये एकांकीकारों में निम्नलिखित नाम अत्यधिक प्रमुख हैं -- विष्णुप्रभाकर, प्रभाकर माजरे, सत्येन्द्र शर्मा, जगदीशचन्द्र माथुर, धर्मवीर भारती, प्रेमनारायण टण्डन, जयनाथ नलिन, डा० लक्ष्मीनारायणलाल, विनोदरस्तोगी, आरसी प्रसाद सिंह, कैलाल सामर, हरिश्चन्द्र सन्ना, डा० सुधीन्द्र, राजेन्द्र तिवारी, हंसकुमार तिवारी, अवैश अवस्थी, कैलाश कल्पित और हीरा केी चतुर्वेदी।

निष्कर्ष

एकांकी साहित्य का भविष्य दिनोदिन उज्ज्वल दिख रहा है। रेडियो और टेलिविजन के कारण इसकी विधा में और प्रगति हुई है। टेलिविजन का प्रयोग भारत में गर्वदुर्लभ के नहीं है, पर रेडियो सर्वसुलभ होने से इस विधा के नाटकों की परम्परा अधिक सशक्त बन गयी है। यहाँ रेडियो नाटक पर विचार करना आवश्यक है।

आ- रेडियो नाटक

क- अर्थ

रेडियो नाटक एकांकी की एक विशिष्ट विधा है जिसका ग्रहण अवधेन्द्रिय द्वारा होता है। इसमें वाच्यार्थ की अपेक्षा अव्ययार्थ पर अधिक बल दिया जाता है। वास्तव में यह कला ब्रह्म है। अवधेन्द्रिय द्वारा ही घटना या पात्र का बिम्ब प्रस्तुत किया जाता है। पंचेन्द्रियों में केवल अवधेन्द्रिय से ही इस विधा का सम्बन्ध है।

स- शिष्य  
-----

रेडियो नाटक के लिए सर्वप्रथम विचारस्फूर्ति की आवश्यकता होती है। यही विचार कथा का रूप धारण करता है। कथानक का विकास संघर्षयुक्त वातावरण में होता है। अपनी दिशा में एक गति के साथ रेडियो नाटक का कथानक विकसित होता है। रेडियो नाटक के लिए संकलनत्रय की आवश्यकता नहीं, क्योंकि किसी भी कॉल या स्थल में इसकी कथा का विकास होता है। किन्तु ओतावों के सीमित अकाश में रेडियो नाटक संपादित ही होता है।

रेडियो-नाटक के परिलेख में तीन चरण होते हैं। प्रथम परिलेख में नाटक ओतावों को अपने स्वरूप से परिचित कराता है। इसे कथोद्घाटन कह सकते हैं। दूसरे परिलेख को उत्थानोन्मुख क्रिया का नाम दे सकते हैं। इसमें नाटक का विकास होता है। उलफर्ने जाती है। तीसरे परिलेख में चरमसीमा जाती है। इसमें उद्देश्य की पूर्ति होती है। इस प्रकार रेडियो रकार्की तीन परिलेखों अथवा चरणों में समाप्त हो जाता है।

रेडियो नाटक में समुचे प्रभाव को श्रव्य द्वारा उत्पन्न करना होता है। इसके लिए रेडियोनाटकसामान्यरूप से विचार अथवा वातावरण-प्रधान होता है, घटना प्रधान नहीं। विस्तार की अपेक्षा प्रगाढ़, सघन, स्पष्ट परिस्थिति की आवश्यकता होती है। रेडियो का अभिनेता अपने ओता के श्रवणरन्ध्र के अधिक निकट रहता है। अतः स्वाभाविकता और स्पष्टता से उसके सम्वाद की अभिव्यक्ति होना चाहिए। सम्भाषण, उच्चारण तथा सम्पूर्ण वातावरण वाणी द्वारा ही निष्पन्न होता है, इसलिए छोटे-छोटे केवलान यतिशील दृश्यों में नाटक की अभिव्यक्ति होती है।

इस प्रकार रेडियो-नाटक के लिए श्रेष्ठ, काल, ध्वनि, वैशिष्ट्य, ध्वनिचित्र और कल्पना— शब्द के दो तत्त्व ध्वनि और अर्थ,

इ ध्वनि और संगीत, गति और नाट्य व्यापार, नैरेक्षन सम्वाद, भाषा तथा ध्वनि प्रभाव आदि तत्त्व रेडियो शिल्प के लिए अपेक्षित होते हैं।

ग- रेडियो तथा रंगमंचीय नाटक

एक विद्वान्-लेखक का यह कथन यहाँ विचारार्थ दिया जाता है कि रेडियो नाटक और रंगमंचीय नाटक में अन्तर है अथवा नहीं। उन विद्वान् महोदय का कथन इस प्रकार है-- 'मेरा विश्वास है जैसे 'स्टेज के नाटक कुछ हैर फेर के पश्चात् रेडियो के उपयुक्त बनाये जा सकते हैं। वैसे ही ध्वनि रूपकों को भी आवश्यकता होने पर स्टेज नाटक बनाया जा सकता है।'

रंगमंच के साथ यह सुविधा है कि उसपर मंचित होने वाले नाटक दृश्य एवं श्रव्य दोनों ही सुविधाओं से सम्पन्न होते हैं। दृश्य होने से इन नाटकों की अभिव्यक्ति के असाधन अनेक हैं। कायिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्त्विक सभी प्रकार के अभिनय रूप इन नाटकों में प्रयुक्त होते हैं तथा रंगमंच की सामग्री से भी अभिव्यक्ति में सहयोग प्राप्त होता है। रेडियो नाटक के पास सभी कुछ श्रव्य है। अभिनेता के पास वाचिक अभिनय और श्रोता के पास श्रवणोन्मुख शक्ति। इस प्रकार रंगमंचीय नाटक की अपेक्षा रेडियो नाटक की अपनी सीमाएँ हैं। मंच पर पात्र मुख से कुछ भी न बोलता, पर शारीरिक भंगिमाओं से अपनी भावाभिव्यक्ति का आनन्द दर्शकों को दे देता है। रेडियो के पास श्रव्य के अतिरिक्त अभिव्यक्ति का कोई सहारा नहीं है। मंच पर एक साथ अनेक पात्र अभिनय करते हैं। बार-बार प्रवेश तथा पस्थान के कारण दर्शकों से परिरक्ष्य हो जाता है। रेडियो पर पात्रों की

१- रेडियो नाटक -- हरिश्चन्द्र सम्पा



मीडू का ज्ञान तो होता है, पर उनका समझना नहीं होता है। रंगमंच पर दर्शक सजीव पात्रों का संचरण देखते हैं। उनकी वैश-भूषा के कारण भी आकर्षित हो सकते हैं और सम्पूर्ण नाटक देखकर ही रंगशाला से जाना चाहते हैं, पर रेडियो का श्रोता अपने कमरे में अकेला परिवार के साथ नाटक सुनता है और पसन्द न आने पर रेडियो तुरन्त बन्द कर सकता है। रेडियो नाटक व्यक्ति के लिए है, जब कि रंगमंच का नाटक समूह के लिए है। समूह में पसन्द का अन्तर रहता है अतः सभी एक निर्णय नहीं ले सकते। जब कि व्यक्ति अपना निर्णय शीघ्र ले सकता। अतः रेडियो की ओर श्रोता को बांधने में अधिक सजग रहनी है। डा० रामकुमार जी वर्मा ने इन दोनों का अन्तर स्पष्ट करते हुए विस्तृत प्रकाश डाला है -- रंगमंच पर नाटक प्रस्तुत करने वालों की जिम्मेदारी अधिक है। उसका कारण यह है कि रंगमंच पर प्रदर्शित होने वाले नाटकों का वातावरण, मंच की सजावट, वैशभूषा या दृश्यमान कुलहल प्रदर्शन से सहज ही हृदयंगम हो जाता है। रेडियो पर नाटक के समस्त वातावरण की हृदयंगम करने का एकमात्र वायित्व ध्वनि पर है। समस्त दृश्यों के नूपुर नाद को सुनने के लिए जैसे कृष्ण के नेत्र और मन सिमट कर कान में ही आ गये थे। महाकवि नन्ददास ने अपनी 'रास रचन्याय्या' में लिखा है--

तिनके नूपुर नाद सुने जब परम सुहाये ।

तब हरि के मन नैन सिमिट सब श्रवणन आये ॥

मंच पर उपस्थित किसी जाने वाले एकांकी में प्रतिन्यास लिखने की आवश्यकता है, जिससे रंगमंच पर आवश्यक व्यवस्था हो सके।..... रेडियो पर अभिनय करने वालों को पात्र के समस्त व्यक्तित्व अवस्था और वात्मा को कंठ से ही व्यक्त करना पड़ता है।

इस प्रकार रेडियो की कला रंगमंच की कला से अधिक सरल है। इसमें किसी चीज़ की आवश्यकता नहीं। मीडू, स्टाई बहाल क्या अन्य कुछ भी सामाजिक कराया जा सकता है। रेडियो पर प्रवीणात्मक

पात्र सुविधा से रखे जा सकते हैं। विकलांगों को प्रस्तुत करना भी सरल है। स्वप्नावस्था, विक्षिप्तावस्था, मनोवैज्ञानिक चित्रण तथा कात्मनिक दृश्यों को रेडियो द्वारा सहज ही आभाषित कराया जा सकता है। दृश्यपरिवर्तन के लिए क्षण भर का मौन पर्याप्त है।

इन्हीं कुछ सुविधाओं के कारण रेडियो-कला प्रसार पा सकी है। विषयवस्तु की भी सीमा नहीं है। यह एक हृदय कला है। अतः प्रयोग में सावधानी अपेक्षित है।

इ- रेडियो नाटक के प्रकार

रेडियो नाटक के रूप शैली के अनुसार बँटते रहते हैं, वे निम्न प्रकार के हैं :--

क- रूपक

जिन नाटकों में नरेटर (उद्घोषक) प्रसारण में भाग लेता है, उन्हें रूपक कहते हैं। नरेटर वह व्यक्ति होता है जो घटनाओं की शृंखलाओं को जोड़ता है, बातावरण का स्थापना करता है अथवा वाक्यिक विवरण प्रस्तुत करता है। इसे दूसरे शब्दों में सूत्रधार भी कह सकते हैं।

रूपक में वास्तविक वस्तुस्थिति का नाटकीय रूप प्रस्तुत किया जाता है। हाकुमेण्ट्री फिल्म (बृच चित्र) भी इसके अन्तर्गत आती है। किसी स्थान अथवा घटना का वर्णन विवरण सस्मरण के द्वारा प्रभावोत्पादक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है। रेडियो रूपक में भी इसी प्रकार की घटनाओं का चित्रण किया जाता है। किसी भी गीरस विषय पर वास्तविक घटना को रूपक द्वारा प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया जा सकता है। प्रस्तुतीकरण में रकरसता नहीं बानी चाहिए, साथ ही सरसता का भी आवेग नहीं होना चाहिए।

### ख- रूपान्तर

रंगमंचीय नाटकों, उपन्यासों अथवा कहानियों को परिवर्तित कर प्रसारित करना रेडियो रूपान्तर है। इस प्रकार के रूपान्तरों में कथावस्तु के मोड़ों को वाद्य संगीत के माध्यम से आभासित कराया जाता है। काल, स्थान तथा पात्रों के परिवर्तन की स्थिति का आभास देने के लिए वाद्य प्रभाव अधिक महत्व रखते हैं। बड़े-बड़े उपन्यास और नाटक इस काल की सीमा में आकर संपिप्त रूप में अत्यन्त प्रभावशाली बन जाते हैं।

### ग- फैंटेसी (अतिकल्पना)

यथार्थ जगत में जिन घटनाओं का होना सम्भव नहीं हो पाता है, उनका प्रस्तुतीकरण इस कला द्वारा आसानी से हो जाता है। इस प्रकार के माध्यम से अति कल्पना के चित्र अथवा किसी विचार या मानसिक अनुभूति की अभिव्यक्ति सुविधा पूर्वक हो जाती है। स्वप्नावस्था की स्थिति का चित्रण भी इस माध्यम द्वारा सजीव रूप से प्रकट हो सकता है।

### घ- मोनोलॉग (स्वगतनाट्य)

यह एकपात्रीय रेडियो नाट्यरूप है। जिन घटनाओं में आन्तरिक द्वन्द्व अधिक रहता और उसका उद्घाटन मोनोलॉग द्वारा आसानी से हो सकता है।

### ङ०- संगीत रूपक

इस नाट्यरूप में गीतों की प्रधानता रहती है। दो नैरेटर किसी स्थान, घटना अथवा पौराणिक कथा का वर्णन गीत शैली में कथोपकथन के माध्यम से करते हैं। उच्च-प्रत्युच्च के द्वारा कथावस्तु का भी उद्घाटन होता है। साथ ही चरित्रों के भी रूप उपस्थित हो जाते हैं। वक्तव्यप्रण की सृष्टि भी प्रबल संछापी द्वारा सम्भव होती है।

### च- फलकियाँ

पाँच अथवा छः छोटी-छोटी नाटिकाओं के समूह को फलकियाँ कहते हैं। सुक्तियाँ या छोटे-छोटे गल्प जिस प्रकार पत्र-पत्रिकाओं में छपने पर पाठकों का विनोद करते हैं, उसी भाँति रेडियो की फलकियाँ श्रोताओं का मनोविनोद करती हैं। वास्तविक वस्तुस्थिति का भी इनके द्वारा प्रस्तुतीकरण होता है।

### छ- प्रगति

रेडियो-नाटक-लेखकों में अधिकतर वे ही हैं, जो रंग नाटक लिखते हैं। जिन्हें मंच का पर्याप्त अनुभव नहीं है, वे केवल रेडियो-नाटक लिखने में ही रुचि लेते हैं। इन दोनों प्रकार के लेखकों में डा० रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट, विष्णुप्रभाकर, जगदीशचन्द्र मधुर, लक्ष्मीनारायणलाल, रावृक्षा बैनीपुरी, रेवतीशरण शर्मा, भगवतीचरण वर्मा, उपेन्द्रनाथ अशक, अमृतलाल नागर तथा राजेन्द्र सिंह बैदी के नाम अधिक प्रसिद्ध हैं। इधर नये उगते लेखकों में विनोद रस्तोगी तथा राजेन्द्र तिवारी के नाम भी उल्लेखनीय हैं।

### ई- प्रमुख लेखक

#### डा० रामकुमार वर्मा

वर्मा जी के रंगनाटकों को ही बहुधा रेडियो पर प्रसारित किया जाता है। बहुत बार वे केवल रेडियो के लिए भी लिखते हैं। 'ज्यों की त्यों' और 'वीनी चवरिया' रेडियो नाटक हैं। उसमें कबीर का सम्स्त जीवन जन्म से मृत्यु तक वर्णित है। प्रस्तुतकर्ता के द्वारा कबोदुघाटन होता है। वर्मा जी के सामाजिक तथा पारिवारिक रसोंकी रेडियो शिल्प के लिए भी उपयुक्त हैं। इनका 'कलह' नाटक दर्जनों बार रेडियो पर प्रसारित हुआ है। जब तक इसके रसों का ही काम नहीं हुआ है। उनका कथन है कि ऐतिहासिक

एकांकी रंगनिर्देश एक वैशुषा के आकर्षण से सम्पन्न रहते हैं। अतः वे मंच पर आकर्षक लगते हैं। यह आकर्षण रेडियो पर सम्भव नहीं है। सामाजिक और पारिवारिक कथानकों में इस प्रकार का बन्धन नहीं रहता। 'सप्तकिरण' संग्रह के 'फैल्टेडेट', 'होटी सी बात' तथा 'जाँखों का आकाश' रेडियो पर प्रसारित हो चुके हैं। इसी प्रकार ऐतिहासिक एकांकी संग्रह 'दोषदान', 'समी नाटक' 'दोषदान', 'माग्यनेत्र', 'कृष्ण की धार', 'बात का रहस्य' और 'म्यादा की वेदी' उत्तम रेडियो नाटक हैं। वर्मा जी के नाटकों के सृजन में मानसिक प्रक्रियाओं का वैज्ञानिक विश्लेषण रहता है। अतः उनके नाटक रेडियो के लिए अधिक उपयुक्त बन पड़ते हैं। इस शिल्प-विधि के कारण उनके नाटक दर्शकों को और श्रोताओं को समानरूप से आकृष्ट करते हैं। डा० वर्मा दृश्यों के स्थान पर अन्तर्दृश्य भी रखते हैं। भारत का माग्य में भारत राम के आगमन का समाचार पाकर स्वागत की तैयारियाँ करते हैं। वे प्रथम अन्तर्दृश्य में गुरु वशिष्ठ का आशीर्वाद और आज्ञा लेने जाते हैं। दूसरे अन्तर्दृश्य में कौशल्या माँ को यह समाचार सुनाने जाते हैं। तीसरे में शत्रुघ्न से इसी सम्बन्ध में बातचीत करते हैं। चौथे अन्तर्दृश्य में नन्दि ग्राम में राम आकर सभी से मिलते हैं।

## २- पं० उदयशंकर मट्ट

रंगनाटक लिखने में उदयशंकर मट्ट का नाम बादरपूर्वक लिया जाता है। रंगमंच का शिल्प भावनाट्य के उतना अधिक नहीं उभरा जितना रेडियो शिल्प। भाव नाट्य इनकी ऊर्ध्व देन है। ये सभी नाटक रेडियो शिल्प के लिए बहुत उपयुक्त हैं, यद्यपि इनका रंगमंचीय प्रभाव भी कम नहीं है। 'विस्वामित्र', 'मत्स्यगन्धा', 'राधा', 'कालिदास', 'मैथिली', 'विक्रमोर्वशी' आदि इनके सफल भाव नाट्य हैं। इनका प्रसारण रेडियो पर सफलतापूर्वक हुआ है। रेडियो के लिए इन कलाकृतियों की उपयुक्तता इसलिए भी है कि इनके अन्तर्गत अन्तर्दृश्यों का तीव्र चित्रण किया गया है। रेडियो की कला की दृष्टि से नतीजा देने में सफल होती है।

### ३- सेठ गोविन्ददास

इन्होंने दोनों प्रकार के नाटक लिखे हैं। इनके रंगनाटक उपदेशात्मक अधिक हो गये हैं। उनमें विस्तार कभी अधिक है। लम्बे-लम्बे सम्वाद और दृश्यों के प्रयोग में कलात्मकता निखर नहीं पाई। इनकी अपनी विशेष देन कुछ मोनोलाग है। सेठ जी ने एक पात्रीय नाटक 'प्रलप और सृष्टि' 'कलबेला' 'शाप और वर' 'सच्चा जीवन' लिखा। इनका प्रसारण रेडियो के लिए उपयुक्त है।

### ४- उपेन्द्रनाथ अक्षर

उपेन्द्रनाथ अक्षर ने रंगमंच के लिए लिखे गये एकांकियों के साथ रेडियो एकांकी भी लिखे हैं। इनके नाटकों में हास्य-व्यंग्य की प्रमुखता है।

### ५- नव्य(युगीन) रचनाएं

कुछ प्रसिद्ध कथाकार भी इस दिशा में सफलतापूर्वक रचना कर रहे हैं। विष्णुप्रभाकर इस प्रकार के लेखक हैं। इन्होंने पौराणिक विषयों पर 'गंगा', 'जन्माष्टमी', 'क्षिरात्रि' तथा 'कंसमर्दन' आदि रचनाएं रेडियो-नाटक के रूप में लिखी हैं। कथाकार होने से इन्होंने अनेक कहानियों को भी रेडियो रूपक में रूपान्तरित किया है। प्रभाकर मान्ने के रेडियो नाटक में चिन्तन प्रधान है। 'अमृता' अपनी अपनी ह छपली', 'कारकुल' 'गली के मोड़ पर', 'पुराने चावल', 'अकचरे', 'गलत नम्बर' आदि इनके प्रसिद्ध रेडियो-नाटक हैं। रैवतीशरण शर्मा ने 'बाँसू' 'नर्मदे के मोते' 'बाबल छट गये', 'अपराध उजाहा' आदि रेडियो नाटक लिखे हैं। सिद्धनाथ कुमार के 'कवि', 'छोड़देवता', 'विकर्मान का देश' आदि अच्छे रेडियोनाटक हैं। गिरिजाकुमार नाथुर के रेडियो-नाटक में बेकारी तथा मन की घुटन का

चित्रण किया है। इनकी प्रमुख रचनाओं में 'शान्ति विश्वदेवता' तथा 'मेघ की छाया' प्रमुख हैं। विनोब रस्तोगी के रेडियो रूपक सामाजिक घटनाओं पर लिखे गये हैं। 'डाक्टर इसे बचालो', 'पैसा', 'जनसेवा और लड़की', 'पैसा', 'पानी बच्चा तथा अंधेरा', 'फिसलन' और 'पाँव' आदि इनकी अन्य रचनाएँ हैं। जगदीशचन्द्र माथुर अमृतलाल नागर, जयनाथ नलिन, राजेन्द्र तिवारी, हरिचन्द्र खन्ना, राजेन्द्र सिंह वेदी, नरेश मेहता आदि भी अच्छे नाटककार हैं। इनसे इस दिशा में नये-नये प्रयोगों की आशा है। रेडियो नाटक का भविष्य टेलीविजन के कारण और अधिक आशावान है।

इस प्रकार नाट्यों में अनेक विचार युग के परिवेश में अपना स्वरूप निधारण कर रही हैं, जिन्से हिन्दी साहित्य समृद्ध हो रहा है।

अध्याय -- ७

अनियता के मानदण्ड



## अध्याय -- ७

अभिनयता के मानदण्डपृष्ठभूमि

दृश्यकाव्य का सर्वोत्तीर्ण सफलता का श्रेय अभिनयता को ही है । वह नाट्य-वृत्ति जो रंगमंच की सीमाओं में रहते हुए वस्तुसंगठन, दृश्यविधान, कथोपकथन, प्रभावोत्पादकता तथा त्वरिता से युक्त हो, अभिनय होती है । उसमें दर्शक-मनोविज्ञान का प्रयोग आवश्यक है । इस प्रकार यह स्पष्ट है कि अभिनय नाटक में नाटककार के समता पात्रों के अतिरिक्त दर्शक भी रहते हैं । दर्शकों का सम्बन्ध रंगमंच से होता है । अतः नाटक रंगमंच की विभूति के रूप में मान्य है । प्राणवान् नाटककार अपने नाटकों द्वारा रंगमंच की विधा में भी परिवर्तन लाता है । रंगमंच के इतिहास पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट ज्ञात होगा कि प्राचीन संस्कृत रंगमंच की अपेक्षा हिन्दी के आधुनिक रंगमंच में पर्याप्त अन्तर है । इस परिवर्तन से यह सिद्ध नहीं होता कि नाटक और रंगमंच का व अन्तर्सम्बन्ध पहले जैसा नहीं है । नाटक का रंगमंच से वही सम्बन्ध है, जो बीज का वृक्ष से है । वृक्ष के अभाव में बीज को कल्पना नहीं की जा सकती तो बीज के अभाव में वृक्ष भी अपने परम्परा स्थापित नहीं रह सकता । जिस प्रकार तिकारगुस्त बीज वृक्ष उत्पन्न करने में असमर्थ है, उसी प्रकार नाट्यकला की समुचित व्यवस्था के अभाव में नाटक रंगमंच पर सफलता प्राप्त नहीं कर सकता । यह नाट्य-कला हर युग में परिवर्तित होती रही है । अभिनय के विकासक्रम पर विचार करने से यह स्पष्ट हो जायगा ।

नाटकों का अभिनयता प्रत्येक युग में विकास पाता रही है । संस्कृत काल से आज तक के नाटकों के प्रस्तुताकरण का इतिहास इसका साक्ष्य है । रोमांस तथा काल्पनिक वातावरण के स्थान पर जब नाटक में वास्तविकता का विकास हुआ तो रंगमंच पर नाटक के प्रस्तुताकरण में भी यथार्थ परिवर्तन हुआ । परिणामस्वरूप नाटक में सज धज का अभाव हुआ, उसका आकार छोटा हुआ, संकलनत्रय के परिवर्तित दृष्टिकोण के साथ ही नाटक में रंगमंच का तद्वत् प्रयोग होने लगा । नाटक में अभिनयता एक साधन है, जिसके द्वारा नाटककार अपने भावों को मूर्त रूप प्रदान करता है । इस पर भारतीय नाट्य शास्त्र के आदि आचार्य भरत मुनि के विचारकाज भी उपयोगी हैं ।

अभिनय का अर्थ

भरत मुनि के मत से 'अभि' उपसर्ग पूर्वक 'णी' 'धातु का अर्थ है-- सामने ले आना । इस प्रकार अभिनय का अर्थ है -- नाटक के प्रयोग में (शाखा, अंग, उपांग के सहित) नाटक के पूरे भाव को प्रेक्षक के सामने ले आना । अभिनेता आंगिक (जिस्वर) वाचिक (शब्द) आहार्य (वस्त्र स्वरूप सज्जा) तथा सात्त्विक (भावात्मक) चार प्रकार के अभिनयों द्वारा नाटक के तात्पर्य को प्रेक्षक के सामने पहुंचाता है । अतः जिस नाटक के प्रयोग में अभिनेता को इन उपर्युक्त अभिनय-प्रयोग के प्रकारों का पूर्ण अवसर मिले वह प्रेत्य नाटक कहलाता है । इसके विपरीत जिसमें केवल वाचिक अभिनय का ही प्राधान्य हो वह नाटक पाठ्य हो सकता है । संस्कृत के ही एक अन्य विद्वान् मृत्तूत ने अभिनय की परिभाषा अन्य प्रकार से प्रस्तुत की है ।

१- अभिपूर्वस्तु णी वातुराभि सुत्वायै निर्णये ।  
यस्यात् प्रयोगं नयति तस्मा अभिनयः स्मृतः ॥  
विनाकयति यस्मात् मानायन्ति प्रयोगतः ।  
शाखा गौपीय संयुक्तस्य स्वाद अभिनयः स्मृतः ॥  
(नाट्यशास्त्र अध्याय ८)

अभिप्रेतनाभिमुख्यं न शब्देनानिषेधः य शब्देन-  
लङ्घ्यतांतेन प्रपाशन्मुखः ।

देशागमनेनमभिमुख्यं पार्श्वद्वैत्रैरुचनपूर्णं अधो-  
मुखान्तान् परिवर्तनेन च यच्छब्दार्थं अभिनयेत् १॥

स्पष्ट है कि जो कला सामाजिक का ध्यान काव्य के विषयों से हटाकर रंगमंच पर होने वाले दृश्य को और निरन्तर लगा सके, वह अभिनय कला है । अर्थात् जिस नाट्य-रचना में इतना सामर्थ्य हो कि कुशल अभिनेता सामाजिकों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर सके, वह अभिनय माना जाना आवश्यक है ।

संस्कृत नाट्यशास्त्रियों की परिभाषा आज भी अपना मूल्य रखती है । फिर भी जैसा कि स्पष्ट किया जा चुका है, कि प्रत्येक युग को मान्यताओं के साथ ही नाट्यकला में भी अन्तर आता है । पार्श्वी नाट्यकला के प्रभाव से हिन्दी नाट्यकला का जो स्वरूप निर्धारित हुआ, उसका स्पष्टीकरण यहां आवश्यक है । उसमें वाधुनिक युग के नाटकों का रंगमंच के साथ सम्बन्ध भी स्पष्ट हो सकेगा ।

नाटक और रंगमंच

वाधुनिक नाटक की एकलता में दर्शकों का बहुत बड़ा हाथ है । वस्तु, नैता और रस इन भारतीय तत्त्वों के अतिरिक्त आज नाटक में चौथा आवश्यक तत्त्व दर्शक बन गया है । वह नाटक का मोक्षता है । उसकी सन्तुष्टि से पृथक् नाटक अभिनय नहीं होगा । दर्शकों के अतिरिक्त नाटक में उचित दृश्य-विधान रहे । दृश्यविधान की उपयुक्तता पर अन्यत्र

१- डा० बलराम जोशी : नाट्य समीक्षा, पृ० ३६ ।

पर्याप्त प्रकाश डाला जा चुका है । दृश्यविधान को उपयुक्तता के साथ ही नाटक में पात्रों की समुचित व्यवस्था रहे । उनका निर्धारण मनोविज्ञान सम्मत हो । पात्रों के मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण से नाटक की कथावस्तु में संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावनाएं उत्पन्न होती हैं, जिनमें आधुनिक नाटकों का सफलता अन्तर्भूत रहती है । अतः पात्रों का चरित्र-चित्रण मनोविज्ञान के आधार पर दिया जाना औचित्यपूर्ण है । अभिनेय नाटक का एक अन्य आवश्यक तत्व आकस्मिकता है । इससे नाटक मर्म रहित अंगारे की भांति चमकने लगता है । इसी प्रकार अभिनेय नाटक के सम्वाद छोटे-छोटे चुस्त एवं प्रभावोत्पादक हों । उनमें कथावस्तु के उद्घाटन के साथ ही चरित्रों को विकसित करने की भावना प्रतीत हो । स्वगत कथन यदि नाटक में रहे जाय तो उन्हें मनोविज्ञान से परिचालित रखा जाय साथ ही वे छोटे भी रहें । अभिनेय नाटक की भाषा पात्रानुकूल होनी आवश्यक है । इन सभी तत्वों का यथास्थान विवेचन हुआ है । यहां इनका संकेत आधुनिक नाटक तथा रंगमंच का अन्तर्सम्बन्ध स्थापित करने को दृष्टि से किया गया है ।

इन उपर्युक्त दृष्टियों को ध्यान में रखकर अभिनेय के मानदण्डों की स्थापना की जा सकती है । डा० दशरथ ओझा ने दृश्य तथा पाठ्य-नाटकों का अन्तर विस्तार से बिललाया है । उससे नाटकों के अभिनेय मानदण्डों पर विचार किया जा सकता है ।

अभिनेय नाटक के आवश्यक तत्व

क- आकार

अभिनेय नाटक में उसके आकार का बहुत महत्त्व है । अभिनेय नाटक की अपनी सीमाएं रहती हैं । वह हाड़-मांस के को अभिनेताओं द्वारा रखा जाता है । उसके मौखता भी मनुष्य ही होते हैं, जो एक ही बैठक में नाटक देखते हैं । अतः रंगमंच पर वे नाटक ही सफल

होते हैं, जो जग जाकार में छोटे होते हैं । इस प्रकार के नाटकों का प्रस्तुतीकरण दो-तान घण्टों के अन्दर ही किया जाना सम्भव होता है । साहित्यिक प्रकृति के नाटक जो जगतावश्यक मनोरंजन से रहित होते हैं, अपने विस्तार में ही सीमित रहते हैं ।

त- वस्तु संगठन

अभिनय नाटक में पाठ्य-नाटक की तरह काव्य-सौष्ठव एवं अलंकृत वर्णन के लिए स्थान नहीं रहता । अभिनेता दीर्घ काल तक किसी एक ही विवेक में नहीं उलझ सकते हैं । दर्शक भी वार्तालाप की अपेक्षा नाटक में क्रियाशीलता चाहते हैं । कठोर विवाद में, जिनमें अभिनय क्रियार्थ उत्पन्न करने की क्षमता का अभाव होता है, नाटकीय वस्तु संगठित नहीं रह पाती । अभिनय नाटक के लिए संगठित कथावस्तु की नितान्त अपेक्षा है । कथावस्तु के संगठन के लिए नाटककार घटनाओं का चयन केन्द्रविन्दुओं के माध्यम से करता है, जिससे पात्र के पूर्व जीवन का स्पष्टीकरण होता है • तथा उसका मविष्य आभासित हो जाता है । अतः अभिनय नाटक में कथावस्तु का सम्पूर्ण भाग पूर्ण, पुष्ट, लोदेश्य और नाटकीयता से समृद्ध रखा जाता है ।

नाटक में वस्तु का विकास भारतीय नाट्य-सिद्धान्त के आधार पर आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याश, निष्कर्ष एवं फलानुभव से परिचालित हो अथवा पार्श्वात्य नाट्य सिद्धान्त प्रारम्भ, विकास, चरम सीमा निगति एवं अन्त के आधार पर हो, पर उसका संगठित होना आवश्यक है ।

### ग- कथानक के प्रकार

कथानक के प्रकार की दृष्टि से भाँ नाटक का अभिनेय होना, न होना निर्भर करता है । नाटक का कथानक ऐतिहासिक, सामाजिक तथा पौराणिक-- मुख्यतया तीन प्रकार का होता है । इनमें पौराणिक (धार्मिक) प्रकार का नाटक बहुधा रंगमंच की दृष्टि से असफल होता है । वह पारसी रंगमंच पर मले ही सफल हो जाय, पर बौद्धिक दर्शकों को प्रभावित नहीं कर पाता । वे संघटनपूर्ण, कौतुहलपूर्ण, हृत्तर्तत्री को मंत्रित करने वाले नाटक देखना अधिक पसन्द करते हैं । ऐतिहासिक तथा सामाजिक नाटकों में उत्थान तथा पतन की स्थितियाँ अधिक रहती हैं । इनसे नाटक में अभिनेयता का विकास होता है । अतः अभिनेय नाटक के कथानक का चयन सावधानी से किया जाना अपेक्षित है । प्रतिभा सम्पन्न नाटककार के लिए इस प्रकार का बन्धन महत्व नहीं रखता । वह किसी भी प्रकार की कथावस्तु में प्राण फूँक सकने में समर्थ होता है ।

### घ- दृश्यविधान

अभिनेय नाटक का दृश्य-विधान इस प्रकार का रहे कि प्रयोक्ता सुविधापूर्वक उसे संयोजित कर सके । नाटक की कथा-धारा पर क्रमहीनता का बोध न लगे । दो अलग दृश्यों के बीच एक अलग दृश्य की अवतारणा रहे ताकि प्रयोक्ता को क्रमिक विकास में बाधित न होना पड़े । प्रत्येक अंक में दृश्य संख्या क्रमशः कम होती जाय साथ ही आकार में भी लघुता रहे । दृश्यों में रंगमंच की बही सामग्री निर्दिष्ट रहे, जिसके संयोजन से नाटक सफलता पूर्वक मंचित हो सके । असम्भव दृश्यों की कल्पना अभिनेय नाटक में न रहे । देश, काल तथा क्रिया की शक्ती का ध्यान दृश्य-विधान में अवश्य हो । इस प्रकार समुचित दृश्य विधान वाला नाटक रंगमंच के लिए उपयुक्त रहता है । दृश्यदृश्यों के प्रयोग के कठिण स्थान पर यथासंभव दृश्य संख्या

के कारण उपर्युक्त मान्यताएं अभिनेय नाटक के लिए आवश्यक हैं ।

### दो-पात्रों की वक्तृता

प्रद्वय नाटक के पात्र संश्लिष्ट एवं भाव व्यंजक भाषा में तीर की भांति चुमनेवाले छोटे-छोटे वाक्यों का प्रयोग करते हैं । लम्बी वक्तृता आकर्षण के अभाव में नाटक की क्रियाशीलता में बाधक होती है । इस प्रकार की वक्तृता दर्शक भी पसन्द नहीं करते । अतः वक्तृता चमत्कार युक्त हो जो बातचीत वाली पद्धति से कुछ पृथक् रहे । यह चमत्कार मात्र मनोरंजनार्थ न रखा जाय । मनोरंजन के साथ ही कथोपकथनों से कथा का उद्घाटन हो साथ ही पात्रों के चरित्र पर भी प्रकाश पड़ता रहे । इसप्रकार कथोपकथनों द्वारा नाटक की अभिनेयता में बाधा उपस्थित न हो ।

स्वगत कथन, आकाश भाषित तथा जनान्तिक आदि के प्रयोगों में सावधानी रहे । आकाशभाषित तथा जनान्तिक का प्रयोग आज नाटक से अस्वाभाविक मानकर बहिष्कृत कर दिया गया है । स्वगत-कथन का प्रयोग अब नाटक में आन्तरिक भाव प्रकट करने के लिए किया जाता है । स्वगत कथन संक्षिप्त, प्रभावशाली तथा नाटक में गति भरने वाला रहे । चार-चार पन्ने के लम्बे स्वगत कथन अभिनेय नाटक के लिए अनुपयुक्त हैं ।

अतः नाटक में सम्वाद-विधान(वक्तृता) स्वाभाविक रहे, जिससे अभिनेता को अभिनय के लिए पर्याप्त अवसर प्राप्त हो सके । साथ ही वह दर्शकों के लिए सहज तथा बोधगम्य भी हो ।

### च- रंगनिर्देश

सभी नाटककार थोड़े-बहुत रंगनिर्देश अपने नाटक में निर्दिष्ट करते हैं । रंगनिर्देश नाटक में अनेक दृष्टियों से किये जाते हैं । रंगमंच पर वातावरण तथा दृश्य सजाने के लिए ही ये निर्देश होते हैं । इस प्रकार निर्देशों द्वारा देश, काल तथा स्थिति का सदा प्रस्तुतकर्ता की मिलता है । इन रंगनिर्देशों से ही नाटककार पात्रों का परिचय, रूपाकार तथा बाहु सर्व वस्तुसज्जा का आभास देता है । पात्रों के स्वभावादि के विषय में भी

बहुत बार संकेत कर दिया जाता है । इस प्रकार पात्र सम्बन्धी रंग निर्देश नाटक में दिये जाते हैं । सर्वाधिक महत्वपूर्ण रंगनिर्देश नाटक में अभिनय सम्बन्धी रहते हैं । आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्त्विक चारों प्रकार के अभिनयों के लिए नाटक में निर्देश रहते हैं । आहार्य सम्बन्धी निर्देशों से अभिप्राय वस्त्र सज्जा एवं रूपसज्जा से है तथा वाचिक से अभिप्राय पात्र की अभिव्यक्ति पद्धति की विशिष्टता से है । कोई पात्र गला दक़ब दबाकर नाक के स्वर से अथवा किसी तक्षिणकलाम के साथ बोलता है तो उसकी विशिष्टता का निर्देश नाटककार को देना होता है । कायिक अभिनय नाटक में अवश्य रहता है । वाणी के साथ ही आंगिक चैष्टाएं अवश्य होती हैं । प्रवेश निष्कासन के साथ ही आंगिक चैष्टा का विशेष महत्व है । नाटक की गम्भीरता एवं कुशलता के लिए उसमें सात्त्विक अभिनय का होना आवश्यक है । सात्त्विक अभिनय से व अभिप्रायः आन्तरिक भाव का आभास मुखमुद्रा द्वारा देना है । मुख पर हृदय के भावों को प्रकट करना ही सात्त्विक अभिनय है । कुशल नाटककार इस प्रकार की मुद्राओं सम्बन्धी निर्देश अपने नाटकों में अवश्य रखते हैं । इस प्रकार नाटक में रंगनिर्देशों का उपयोग विभिन्न दृष्टिकोणों से किया जाता है ।

जब नाटकों में प्रति-न्यास लिखने की परिपाटी भी चल पड़ी है । इस प्रकार नाटकों में उपन्यास जैसा आनन्द पाठ्यरूप में प्राप्त होता है । लम्बे-लम्बे निर्देशों द्वारा स्थिति का पूर्ण निरूपण करना आधुनिक नाटकों के शिल्प में समाविष्ट हो गया है । रंग निर्देशों से नाटक के मंचन में प्रयोक्ता तथा अभिनेता दोनों का कार्य आसान हो जाता है । अतः अभिनय नाटक में यथेष्ट रंग निर्देशों का होना आवश्यक है ।

नाटक में सहायक तत्व संगीत, प्रकाशादि के समुचित प्रयोग के लिए भी आवश्यक रंग निर्देश नाटक में अपेक्षित हैं ।



### ख- दर्शक स्तर

नाटक जिस प्रकार के दर्शकों के लिए लिखा गया है- उसके स्तर का संकेत भी नाटक में हो जाता है। दर्शकों की बोधगम्यता से परे नाटक अपने उद्देश्य में सफल नहीं रहता। यदि नाटक का उद्देश्य पूरा न हुआ तो नाटककार का परिश्रम व्यर्थ जाता है। अतः अभिनेय नाटक में उसके लेखक का ध्यान अपने दर्शकों के स्तर पर होना ही चाहिए, तभी नाटक रंगमंच पर सफलता प्राप्त करता है।

नाटक में शिक्षित-अशिक्षित, मायुक-चिन्तक, स्त्री-पुरुष तथा सभी स्तर के दर्शक एक साथ आनन्द स्व शिक्षा प्राप्त करते हैं। अभिनेय नाटक एक ही अभिव्यक्ति में सभी को समानरूप से प्रभावित करता है। अतः रंगमंच के उपर्युक्त नाटक में दर्शकों के मनोविज्ञान का ध्यान रखना अपेक्षित है।

### ज- प्रभाव

अभिनेय नाटक का अपना एक प्रभाव होता है, जिससे नाटक की सफलता प्राप्त होती है। किसी यथार्थ घटना या व्यक्ति से जिस प्रकार का प्रभाव व्यक्ति पर पड़ता है, नाटक से भी उसी प्रकार का प्रभाव उत्पन्न हो। किसी घटना अथवा चरित्र के प्रति सामाजिक धारणा यदि रूढ़ होती तो नाटक में उसका निर्वाह आवश्यक है। रूढ़ मान्यताओं के विपरीत प्रभाव स्थापित करना नाटक के महत्त्व को कम करता है। वह स्वाभाविक तथा मनोवैज्ञानिक प्रभाव स्थापित करे। नाटक की सफलता के हेतु उसमें मनोरंजन के साथ शिक्षा भी रहे।

इस प्रकार स्पष्ट है कि उपर्युक्त अभिनेय सम्बन्धी मानदण्डों के आधार पर लिखा गया नाटक रंगमंच पर अवश्य ही सफलता प्राप्त करता है। विषय की अधिक स्पष्टता के लिए भारतीय तथा

पाश्चात्य विद्वानों के अभिनय सम्बन्धी विचारों को भी देना आवश्यक प्रतीत होता है । प्रथम भारतीय नाट्य शास्त्रियों के विचारों को दिया जा रहा है--

## भारतीय दृष्टि

आचार्य भरत ने अभिनेय नाटक के लक्षण बताते हुए काव्य को ही अधिक महत्व प्रदान किया है --

मृदु ललितपदाढ्यं गूढशब्दार्थहीनं  
जनपदसुखबोद्धयं युक्तिमन्तुव्ययोज्यं  
बहुक्तरस मार्गं सन्धिसन्धानयुक्तं  
भवति जगति योग्यं नाटकप्रेक्ष्य कारणम् ।

वह नाटक दर्शकों के सामने अभिनेय बनता है, जिसके शब्दों में मादव अथवा लालित्य हो, जिसके शब्द गूढ़ार्थ स्वं विलष्टार्थ से भिन्न हों, जो जनपद द्वारा भी सरलता से समझने योग्य हों, जिसका अभिनय नृत्य के आधार पर किया जा सके, विविध पात्रों के द्वारा जिससे रस का परिपाक किया जा सके तथा जो संधि-सन्धान युक्त हो ।

भोज के शृंगार प्रकाश से भी स्पष्ट है कि संस्कृत के नाटक काव्य एवं अभिनयगुणों से युक्त होते थे । बारहवीं, तेरहवीं शताब्दी तक आते-आते संस्कृत के नाटक पाठ्य ही रह गये । आचार्य पं० सीताराम चतुर्वेदी ने भी अभिनय नाटक के सम्बन्ध में अपने मित्राचार निम्नप्रकार व्यक्त किये हैं --

१- डा० दशरथ शर्मा--'नाट्य समीक्षा', पृ० ४०

२-                      "                      "                      पृ० ४१

‘अभिनय के चार अंग-- आंगिक, वाचिक, आहार्य और सात्त्विक में सात्त्विक अभिनय से युक्त नाटक ही अभिनय कहा जायगा । जो नाटक सभी प्रकार की प्रकृति के दर्शकों को प्रभावित करने की क्षमता वाला हो अभिनय होगा ।’

इस भांति अभिनय नाटक भारतीय दृष्टि से पाठ्य नाटक की सीमाओं से अलग उपयुक्त दृश्य नाटकों की मान्यताओं से युक्त होता है । अब पाश्चात्य विद्वानों के मतों पर भी एक दृष्टि डालना आवश्यक है --

### पाश्चात्य दृष्टि

पाश्चात्य विद्वान् साहित्यिक गुणों पर ही ट्रेजिडी का महत्व निर्धारण करते हैं तथा अभिनय गुणों को निम्न स्थान प्रदान करते हैं<sup>१</sup> । एक पाश्चात्य विद्वान् मासी ने प्रेक्ष्य नाटक के बारे में अपने विचार दिये हैं । उनका अभिप्राय इस प्रकार है कि जो कथा दर्शकों के समक्ष दिखलाने में उपयुक्त हो, उसमें कुछ ऐसा घटनाक्रम रहे, जिसकी अभिव्यक्ति कथापकथन द्वारा नहीं, कार्य व्यापार द्वारा हो । नाटक में स्वाभाविक चित्रण यथार्थ का आग्रह व तथा विविध प्रसंगों का निरूपण भी अभिनय नाटकों में अपेक्षित है ।

अपनी अमर नाट्यकृति ‘हेमलेट’ में शेक्सपियर ने हेमलेट से अभिनेताओं को कुछ निर्देश दिलाये हैं, जिसे पाश्चात्य नाट्यशास्त्र

१- आचार्य सीताराम् शुक्लदी ! ‘अभिनय नाट्यशास्त्र’, पृ० ७६ ।

२- He has examined tragedy from the literary man's point of view rather as dramatic poetry than as poetic drama”.

पर ही नहीं, सभी अभिनेय नाटकों पर प्रकाश पड़ता है। बच्चन जी द्वारा अनुदित 'हैमलेट' नाटक में हैमलेट कहता है--

‘उसे बहुत अच्छा नाटक मानते थे, जिसका एक-एक अंक बड़ी चतुराई से रचा गया था। हमने एक को यह कहते हुए सुना था कि इसमें कोई चीज़ चटपटी नहीं थी जो लोगों को अच्छी लगती और न लुचपन की बात थी, जिससे लुच्चे प्रसन्न होते। न उसमें कोई बनावट पायी जाती थी।’ वह पुनः कहता है -- ‘उस कविता को साफ-साफ वैसे ही पढ़ना जैसे मैंने पढ़ा था। तुम जो उसे चिल्लाकर पढ़ोगे जैसा कि बहुत से नट कहते हैं तो फिर एक डुपडुगी वाले से वह क्यों न कहलायो जाय और बहुत हाथ भी न मटकाना अवसर पर उनसे काम लेना। जोश के अवसर पर भी तुम्हें अपने को संभालना चाहिये, जिससे वाक्य एक रस बना रहे। मुझे तो बहुत बुरा लगता है, जब मैं सुनता हूँ कि एक बड़े ढील-ढील वाला किसी कविता के भाव को जोश में आकर नष्ट-म्रष्ट कर दे और पास बैठने वाले के काम फाड़ दे। मैं तो ऐसे को धे मारें न बौड़ों जो लड़कियों, स्त्रियों की नाईं गला फाड़ें वह हेरड के भी कान काटता है, आप लोग ऐसा न करें और न बिल्कुल डबी जवान में बोलना। तुम लोग आप समझदार हो। भाव सब वाक्य अनुसार और वाक्य सब भावानुसार रहे। इतना ध्यान रहे कि स्वाभाविक वृत्ति बढ़ने - घटने न पाये। इसकी झुटि हुई तो नाटक का भाव नष्ट हो जायगा। नाटक का एक सदायह आशय रहा है कि संसार में जो कुछ भी ऐसा होता है या किया जाता है, उसका असली रूप, आकार संसार का ऐसा चलाता है, सब ठीक-ठीक दिखा दिये जायें। इसमें घट-बढ़ हुई तो नासमझ चाहे हँसे, पर समझदार दुःखी होते हैं। बौड़े समझदारों की एक बात नासमझदारों की भीड़ की बकवास से बढ़कर मानी जाती है। हमने ऐसे भी नट देखे हैं और उनकी बड़ी प्रशंसा भी सुनी है, जिन्हें न ईसाइयों की चाल-ढाँक, बोल-बाल आती है और न काफिरों की। जो कहते थे, चिल्लाते थे और मनुष्य ऐसा बुरा स्वांग लेते थे कि यह जग ही नहीं पड़ता

था कि यह लोग आदमी हैं । हम तो समझते थे कि यह ईश्वर के बनाये हुए ही नहीं है । इनको किसी नौसिखिये ने बनाया है । उन्हें बिल्कुल झोड़ दो और जो तुम्हारे यहां विदूषक बना करते हैं, उन्हें उससे ज्यादा कुछ भी न कहने दो जो उनके लिए नियत है, क्योंकि कुछ ऐसे भी होते हैं जो आप ही हंसते हैं और कुछ मुखों को हंसा भी देते हैं चाहे कोई जरूरी बात उनके मारे रह ही जाती हो यह पाजीपना है और इससे विदूषक की मुखता सिद्ध होती है । स्पष्ट है कि पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में स्वाभाविकता पर विशेष बल दिया जाता है । वहां यथार्थ चित्रण प्रस्तुत करना ही नाटक में अपेक्षित होता है । इन दोनों देशों के नाट्यशास्त्र के आधार पर संक्षेप में निम्न निष्कर्ष प्राप्त होते हैं--

#### निष्कर्ष

- १- अभिनेय नाटक अधिक लम्बा न हो । उसका विस्तार अभिनेताओं तथा दर्शकों की सीमाओं के अन्दर रहे । नाटक में संकलनत्रय का प्रयोग हुआ हो । देश, काल तथा क्रिया की स्कृता का नाम संकलनत्रय है । नाटक में एक स्थान की घटनाएं रहें, दृश्यविधान विस्तृत न हो । काल की स्कृता से अभिप्राय नाटक में सीमित समय की घटनाओं से है । नाटक में २४ घण्टे की घटनाएं ही अधिकृत हों । यह नियम अधिक कड़ा है, पर इतना अवश्य है कि नाटक में विस्तृत काल का कथानक न लिया जाय । इसी प्रकार समस्या जो उठायी जाय उसकी पूर्ति हेतु सहायक घटनाएं रखी जाय, क्रिया की स्कृता रहे ।
- २- दृश्यकाव्य की सर्वांगीण सफलता को अभिनेय द्वारा पूरा किया जाता है । रंगमंच की सीमाओं में रहते हुए वस्तु, पात्र, कथन और स्वाभाविक रचरिता से युक्त नाट्य-कृति को अभिनेय कहा जाता है । मनोवैज्ञानिक, पात्रविधान, संघर्ष-अन्तर्देन्द्र का प्रयोग तथा रोचक कथानक अभिनेय नाटक के लिए आवश्यक है ।

- ३- नाटक में स्वाभाविकता का चित्रण रहे । यह स्वाभाविकता नाटक के तत्त्वों में होनी आवश्यक है । सर्वप्रथम चरित्र-चित्रण का विकास स्वाभाविक रूप से हो । पात्रों का उत्थान-पतन अभिनय में सहायक रहे । पात्र जीवन्त रहे । उनमें वैबसी, जाकुलता, शक्ति गहनता, व्यक्तित्वचित्रण के साथ प्राणवत्ता का गुण अवश्य रहे । पात्र अपने दैनिक जीवन में साहस का पतवार लेकर मवसागर में जीवन-नौका स्वाभाविक रूप से खोलने में समर्थ हों ।
- ४- सम्बाद संक्षिप्त चमत्कार युक्त तथा चरित्रोद्घाटक हों । वे गतिशील रहें । भाषा सरल, सुबोध, भावुकतापूर्ण सशक्त तथा पात्रानुकूल रहे । कठिन भाषा अभिनय नाटकों की साहित्यिक गरिमा सुरक्षित रखने में समर्थ नहीं होती है । भाषा मुहावरेदार भाषुर्य तथा औजगुण युक्त रहे । भाषा में अपने भावों को वहन करने की क्षमता हो । भाषा में अलंकारिक तथा उथली शब्दावली में सन्तुलन रहे ।
- ५- सम्बाद का ही एक पक्ष स्वगत कथन भी है । स्वगत कथन में अभिनेता अपनी आन्तरिक अभिव्यक्ति करता है । स्वगत कथन संक्षिप्त तथा नाटक में गम्भीरता उत्पन्न करने वाला रहे । उसका विकास स्वाभाविक भूमि पर ही किया जाय ।
- ६- नाटक में संगीत एवं गीत का तत्त्व वातावरण की सृष्टि में सहायक होता है । जीवन में व्यक्ति आन्तरिक भावों को उद्बलित करके ही गाता है । गीतों का स्तर स्वाभाविक तथा बोधगम्य रहे । उनमें अतिदार्शनिकता तथा सिद्धान्त प्रचार न रहे । सहज बोध्य, पात्रों की मनःस्थिति के प्रकाशन तथा कथावस्तु को विकसित करने वाले गीत नाटक की अभिनयता में सहायक होते हैं । इनमें नाटक की पृष्ठभूमि भी तैयार होती है । अतः स्वाभाविक रूप से संगीत तथा गीत का प्रयोग नाटक में रहे ।
- ७- अभिनय नाटक का अपना उद्देश्य अवश्य रहता है । नाटक राष्ट्रीय विकास के वाहन भी है । देश का विकास समाज पर और समाज का विकास

व्यक्ति पर आधारित होता है । अतः व्यक्ति की उन्नति का उद्देश्य नाटक में रहे । देश की सांस्कृतिक तथा अन्य सभी प्रकार की उन्नति नाटक में रहे । अभिनेय नाटक उपर्युक्त सभी गुणों को अपेक्षा रखता है ।

उपर्युक्त गुण अभिनेय नाटक में रहते हैं । प्रतिभासम्पन्न नाटककार इनका प्रयोग कम या अधिक मात्रा में कर सकता है । रंगमंच की सीमाओं में लिखी गयी साहित्यिक सुरुचिपूर्ण कृतियाँ अभिनेय होती हैं ।

अध्याय -- ८

विशिष्ट नाटकीय संस्थाएं



## अध्याय -- ८

विशिष्ट नाट्योद्यम संस्थाएंपृष्ठभूमि

हिन्दी रंगमंच के विकास के लिए कोई ठोस कदम कभी नहीं उठाया गया । इस दिशा में कुछ व्यवसायी नाट्य मण्डलियों तथा कुछ अव्यवसायी नाट्य संस्थाओं का योगदान ही हिन्दी रंगमंच का इतिहास है । पारसी रंगमंच पर विचार करते समय व्यवसायी कम्पनियों पर विचार किया जा चुका है । यहाँ हम अव्यवसायी नाट्य संस्थाओं के सम्बन्ध में विचार करेंगे। अव्यवसायी नाट्य संस्थाएं व्यवसायी नाट्य संस्थाओं की प्रतिक्रिया स्वरूप विकसित हुईं । व्यवसायी कम्पनियों ने जनता में अभिनय के प्रति अभिरुचि उत्पन्न कर दी । व्यवसायी कम्पनियों के इतिहास पर विचार करने पर यह स्पष्ट है कि उनके भी दो रूप थे । प्रथम पर उर्दू तथा फारसी का प्रभाव अत्यधिक था तो दूसरे रूप पर हिन्दी भाषा तथा भारतीय संस्कृति का प्रभाव देखा जा सकता है । इसी दूसरे रूप का प्रभाव हिन्दी की अव्यवसायी संस्थाओं पर माना जा सकता है ।

इन द्वितीय प्रकार की व्यवसायी कम्पनियों के पास पौराणिक सन्दर्भों पर नाटक लिखने वाले कुछ हिन्दी लेखक थे । इनमें पं० राधेश्याम कथावाचक, आगाहश्च कश्मीरी आदि के नाम प्रमुख हैं । 'न्यू बल्लूड कम्पनी' द्वारा कथावाचक के अनेक नाटक अभिनीत हुए इनमें 'वीर बभिनन्द' नाटक ने तो समस्त उर्दू भारत में घूम मचा दी । इस नाटक से यह स्पष्ट हो गया कि स्वस्थ वातावरण के नाटक ही जनता में पसन्द किये जाते हैं । इस कम्पनी ने 'दुरदास', 'गंगावतरण', 'सीता वनवास', 'अजयकुमार' तथा

‘धर्मी’ वालक आदि नाटकों का धूमधाम के साथ अभिनय किया। स्वस्थ वातावरण के नाटक प्रस्तुत करने में डॉ. कम्पनी का विशेष हाथ है। इस कम्पनी से प्रभावित होकर कुछ अन्य कम्पनियाँ भी देशोत्थान तथा समाज-सुधार के नाटक प्रस्तुत करने लगीं। इससम्बन्ध में अलैकजिण्डिया कम्पनी का ‘वतन’ नाटक उल्लेखनीय है। इसी क्रिशा में काठियावाड़ का ‘दूर विजय’ तथा मैरठ का ‘व्याकुल भारत’ कम्पनियाँ भी अपना महत्त्व रखती हैं। इन सभी कम्पनियों का ध्येय हिन्दी के नाटक उल्लेख तथा पारसी रंगमंच द्वारा उत्पन्न कुरुचि को दूर करना था। ‘व्याकुल भारत’ के स्वामी श्री विश्वम्भरसहाय व्याकुल एक कुशल संगीतज्ञ तथा नाटककार थे। उनके ‘बुद्धदेव’ नाटक को जनता ने पर्याप्त समादर दिया। इस संस्था द्वारा अभिनीत अन्य प्रसिद्ध नाटक ‘सम्राट चन्द्रगुप्त’ और ‘तैगसितम’ हैं। इस सुधारवादी प्रवृत्ति के रहते हुए भी इनका कौपीनार्चन का ध्येय गौण नहीं हुआ। इसी से कला का विकास सम्भव नहीं हो पाया। इस सम्बन्ध में कुछ कला प्रधान प्रयास अव्यवसायी संस्थाओं द्वारा ही हुआ।

अव्यवसायी संस्थाओं का इतिहास कतिपय उत्साही व्यक्तियों पर आधारित है। हिन्दी की अन्य वायुनिक बिधाओं की तरह ही अव्यवसायी संस्थाओं का इतिहास भी भारतैन्दु हरिश्चन्द्र के समय से ही प्राप्त होता है। वे अव्यवसायी संस्थाओं द्वारा अभिनीत प्रथम नाटक ‘जानकी मंगल’ मानते हैं। श्रीकृष्णदास ने इसका उल्लेख अपने निबन्ध ‘नाटक’ में किया है -- ‘हिन्दी भाषा में जो पहला नाटक रखा गया वह ‘जानकी मंगल’ था। स्वर्णवासी बाबू ऐश्वर्यनारायण के प्रयत्न से चैत्र शुक्ल १२३१वत् १९२५ (सन् १८८८ई०) में बनारस थियेटर में बड़ी धूमधाम से रखा गया।’

१- श्रीकृष्णदास : ‘हिन्दी रंगमंच की परम्परा’, पृ० ६०६।

भारतेन्दु जी नाट्यमंचन में स्वयं विशेष अभिरुचि रखते थे । उनके सहयोगियों का स्वरु वर्गी था । ये सभी व्यक्तित्व नाटक लिखने के पश्चात् उसका मंचन भी करते थे । प्रतापनारायण मिश्र ने जो भारतेन्दु जी के सहयोगी थे, कानपुर में भारतेन्दु जी के तथा अन्य लेखकों के नाटकों का मंचन कराया । प्रयाग में के पं० माधवशुक्ल एक प्रसिद्ध रंगकर्मी थे । रामलाला के साथ ही वे नाटक के स्वस्थ कलापूर्ण प्रयोग भी करते थे । हिन्दी का अव्यवसाय। संस्थाओं के रंगकर्मी अभिनेताओं पर एक पृथक् पुस्तक ही लिखी जाना अपेक्षित है । इनमें देश तथा समाज के विकास के हेतु कार्य करने की एक अद्भुत लगन थी । डा० श्यामनारायण के विचार इस सम्बन्ध में द्रष्टव्य हैं-- इस रंगमंच का प्रधान लक्ष्य संस्कृति, साहित्य एवं कला का प्रसार है । आज भी दो प्रकार के अनुयायी इस प्रकार के रंगमंच में प्रायः देखे जाते हैं । एक तो वे जो निस्वार्थ भाव से कार्य करके इस रंगमंच के माध्यम से किसी महत्कार्य की पूर्ति करना चाहते हैं । दूसरे वे जो विश्वविद्यालयों, महाविद्यालयों के अन्तर्गत अभिनय साधन से मनोरंजन करना चाहते हैं ।

किसी उद्देश्य से प्रभावित होकर अथवा कुछ मनोरंजन से प्रेरित होकर इन अव्यवसायी संस्थाओं का इतिहास कुछ उत्साही व्यक्तियों से ही सम्बद्ध है । इन व्यक्तियों के साथ ही समय-समय पर इस प्रकार की संस्थाएं उत्पन्न होती रहीं तथा उनका अन्त होता रहा । इस प्रकार की अनेक संस्थाओं का योगदान इस दिशा में है । यहाँ कुछ प्रसिद्ध संस्थाओं पर विचार किया जा रहा है । कालक्रमानुसार पहली भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सहयोगी काबु प्रतापनारायण द्वारा स्थापित संस्था 'भारत इण्टरटेनमेंट क्लब' की स्थापना हुई । इन संस्थाओं का जीवन काल बहुत धौड़ा रहा तथा इनका

१- श्यामनारायण पाण्डे : 'नाट्यमंचन'

कार्य कुछ नाटकों का मंचन हो रहा है । अतः इनपर विचार करते समय स्थापना तथा उपलब्धियां शीर्षकों से इन्हें विभाजित करना उचित है । इसी प्रकार इन संस्थाओं का विभाजन १- सरकारी और २- स्वतन्त्र कोटि में भी किया जा सकता है । सरकारी संस्थाएं वे हैं, जिन्हें सरकार के वित्तभोगी व्यक्तित्व चला रहे हैं तथा स्वतन्त्र संस्थाएं वे हैं जिन्हें जनता के कलाप्रिय व्यक्तित्व संभाले हुए हैं । इनपर ध्यान से विचार होना उचित है —

क- भारत इण्टरटेनमेंट क्लब

स्थापना

अठ्ठारह सौ पचासी में कानपुर में मारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा लिखित 'भारत दुर्दशा' नाटक अभिनीत हुआ । इसी समय बाबू प्रतापनारायण मिश्र द्वारा इस संस्था की स्थापना हुई । इस क्लब द्वारा प्रारम्भ में हरिश्चन्द्र जी के नाटक क ही खेले जाते थे --बाद को अन्य नाटककारों के अष्ट नाटकों को भी अभिनीत किया गया ।

उपलब्धियां

अठ्ठारह सौ अठासी ईस्वी में श्री रामनारायण त्रिपाठी (प्रभाकर) और बाबू विहारीलाल की सहायता से 'सत्य हरिश्चन्द्र' तथा 'वैदिकी हिंसा-हिंसा न भवति' नाटक खेले गये । इन नाटकों के मंचन के से कानपुर के साहित्यिक सुसंवि के समाज में हिन्दी नाटकों के प्रति विशेष आकर्षण उत्पन्न हो गया । इस क्लब के नाटकों की ख्याति बढ़ती गयी । 'अंजामबंदी' नाटक का अभिनय इस क्लब द्वारा दो बार किया गया ।

कालान्तर में इस क्लब के संचालकों में कंगड़ा हो गया तथा उसकी दो भागों में विभाजित कर दिया गया । इससे कुछ ही समय में इस क्लब का अन्त हो गया ।

स- रामलाल नाटक मण्डली।

### स्थापना

सन् १८६८ ईस्वी में खगौय पं० माधव शुक्ल, पं० बालकृष्ण भट्ट के जिते।य पुत्र पं० महादेव भट्ट और जन्मोड़ा निवासी पं० गोपालदत्त त्रिपाठी के प्रयास से इस मण्डली का प्रयाग में स्थापना हुई। इसका नाम रामलाल नाटक मण्डली रख दिया गया, क्योंकि रामलीला के अवसर पर ही इसके द्वारा नाटक खेल जाते थे।

### उपलब्धियाँ

मण्डली के संस्थापक राष्ट्रीय विचारों के क्रांतिकारी व्यक्ति थे। अतः मण्डली के नाटकों द्वारा ये लोग जनता में राष्ट्र के प्रति उत्थान की भावना भरने का प्रयत्न करते थे। इसके द्वारा प्रथम अभिनीत नाटक पं० माधवशुक्ल द्वारा रचित 'सीय स्वयम्बर' था। मंचन के अवसर पर तत्कालीन प्रसिद्ध कांग्रेसी नेता पं० मदनमोहन मालवीय भी उपस्थित थे। नाटक में धनुषयज्ञ के अवसर पर किसी राजा द्वारा धनुष न उठा सकने पर जनक जी ने अपना परित्याग कांग्रेसी नेताओं पर व्यंग्य करते हुए व्यक्त किया -- 'ब्रिटिश कूटनीति के समान कठोर इस शिव-धनुष को तोड़ना तो दूर रहा वीर भारतीय युवक इसे टस से समझ भी न कर सके। यह अत्यन्त दुःख का विषय है, हाँय ?'

इस व्यंग्य को मालवीय जी सहन नहीं कर सके और बीच में ही उठ गये। इस क्रिया को प्रतिक्रिया यह हुई कि मण्डली के कार्यकर्ताओं में विरोध हो गया और मण्डली के-कन समाप्त हो गयी।

### हिन्दी नाट्य समिति

### स्थापना

सन् १९०८ में पं० माधवशुक्ल के प्रयास से इस समिति की स्थापना हुई।

१- श्रीकृष्णदास । 'हिन्दी रंगमंच की परम्परा', पृ० ६२६।

स्थापना हुई । पं० शुक्ल के साथ इस समिति के सदस्य पं० बालकृष्ण मट्ट,  
श्री प्रधानचन्द्र प्रसाद, बा० मौलानाथ, बा० मुद्रिकाप्रसाद, पं० लक्ष्मीनारायण  
नागर, बाबू मैत्रेय, बा० पुरुषोत्तमदास टण्डन, पं० सत्यानन्द जोशी,  
पं० मुरलीधर मिश्र और 'प्रमथन' जी आदि महानुभाव थे ।

उपलब्धियाँ

समिति द्वारा सर्वप्रथम पं० राधाकृष्णदास कृत नाटक  
'महाराणा प्रताप' खेला गया । बाबू राधाकृष्ण जी रोगग्रस्त होने पर मां  
इसका अभिनय देखने प्रयाग आये । इस नाटक का भूमिकाओं में काम करने वाले  
अभिनेता निम्न प्रकार से थे ।

'महाराणा प्रताप'- पं० माधवशुक्ल, मामा शाह- प्रमथ  
नाथ बो० २०, मालती- बाबू देवेन्द्रनाथ बनर्जी, गुलाब सिंह- पं० लक्ष्मीकान्त मट्ट ।  
कविराज की भूमिका में पं० महादेव मट्ट ने काम किया । समिति द्वारा  
दूसरा नाटक १९१५ ई० में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के अधिवेशन पर बाबू  
श्यामसुन्दरदास की अध्यक्षता में पं० माधवशुक्ल कृत 'महामारत' (पूर्वादि) खेला  
गया । इस नाटक में माधव शुक्ल ने भीम की भूमिका निर्वह किया । अन्य  
भूमिकाओं में घृतराष्ट्र-महादेव मट्ट, दुर्योधन- रास विहारी शुक्ल, युधिष्ठिर,  
प्रमथनाथ, शकुनि-लक्ष्मीकान्त मट्ट, अर्जुन-पुरुषोत्तमनारायण चह्वा, संजय-  
रामनारायण सूर, विदुर-बेणी शुक्ल और द्रौपदी की भूमिका में देवेन्द्रनाथ  
बनर्जी ने कार्य किया । इस नाटक की सफलता पर बाबू शिवप्रकाश उहाय ने  
निम्न शब्दों में प्रशंसा की थी — 'यदि मैं बलपूर्वक इतना कह सकता हूँ पं०  
माधव शुक्ल जैसा भीम पं० महादेव मट्ट जैसा घृतराष्ट्र आज तक मैं किसी मंच  
पर नहीं देखा तो मैं यह भी जोर देकर कहना चाहता हूँ पं० रासविहारी  
शुक्ल जैसा दुर्योधन भी मैंने कहीं नहीं देखा है ।'

१- श्रीकृष्णदास : 'हिन्दी रंगमंच की परम्परा', पृ० ६२६ ।

२- बाबूरी, बकि २, खण्ड १, पृ० ८५३ ।

इस आलोचना से स्पष्ट है कि समिति द्वारा गम्भार कलात्मक प्रयोग किये जाते थे । माधव शुक्ल के हटते ही इस समिति का अन्त हो गया । शुक्ल जो कलकत्ता पहुँचे वहाँ भी उन्होंने एक नाट्य संस्था 'हिन्दी परिषद्' की स्थापना की ।

हिन्दी परिषद्

स्थापना

जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है कि इसको स्थापना पं० माधव शुक्ल के प्रयास से कलकत्ते में की गयी थी ।

उपलब्धियाँ

इस परिषद् द्वारा अनेक नाटक सफलता पूर्वक अभिनात किये गये । इसके प्रयास से अहिन्दी प्रान्तों में हिन्दी के प्रति रुचि पैदा हुई । इस संस्था के मुख्य अभिनेता पं० माधव शुक्ल, उनके पुत्र विजयकृष्ण, ईश्वर प्रसाद माटिया, मौलानाथ वर्मन, जर्जिन सिंह, परमेश्वरदास जैन, देवदत्त मिश्र श्री बच्चू बाबु, श्रीकृष्ण पाण्डेय, केशव प्रसाद सत्रा तथा अम्बाशंकर नाथर थे । इस संस्था ने कई नाटकों का मंचन किया । अहिन्दी प्रान्त में होने के कारण आर्थिक अभाव इसको सदैव बना रहता था । जन सहयोग प्राप्त न होने के कारण इसका अन्त हो गया ।

नागरी नाटक मण्डली

स्थापना

सन् १९०६ ई० बा० बृजचन्द्र और हरिदास जी 'माणिक' ने इसको स्थापना बनारस में की थी । कुछ दिन बाद इसके साथ बड़े-बड़े कला-माना व्यक्तियों का सम्बन्ध हो गया । तथा सफलतापूर्वक इसने अनेक हिन्दी नाटकों का मंचन किया ।

### उपलब्धियां

संस्था द्वारा अभिनीत नाटकों में 'सम्राट अशोक' 'महाभारत' 'मोक्ष पितामह' 'वीर बालक अभिमन्यु' भक्तसूरदास' 'वित्त्व मंगल' 'संसार स्वप्न' 'कलियुग' 'पाप परिणाम और 'अत्याचार' अधिक प्रसिद्ध हैं । संस्था द्वारा अभिनीत 'सम्राट अशोक' नाटक पर भारत जोवन ने अपनी टिप्पणी दी थी -- 'मण्डली दिन प्रति दिन उन्नति कर रही है । प्रत्येक पात्र ने अपना पाठ उत्तमता से दिखलाया... जितने पात्र स्टैज पर आये सब स्वदेशी वेशभूषा में थे । किसी के शरीर पर विदेशी वस्त्र नहीं दिखलायी पड़ा ।'

इससे यह स्पष्ट है कि पारसी कम्पनियों द्वारा प्रयुक्त वेशभूषा में ऐतिहासिकता का ध्यान नहीं रखा जाता था तथा मनमाने तरीके से प्रस्तुतीकरण होता था । अव्यवसायी संस्थाओं के द्वारा कला के साथ ही स्वाभाविकता का भी विकास हुआ ।

### स्म० स्० क्लब

स्थापना -- श्री मेरवदास वर्मा तथा कौतवाल श्री अलीहुसैन के सहयोग से इस संस्था की स्थापना हुई । यही स्म० क्लब था, जिसमें हिन्दी और उर्दू दोनों भाषाओं के नाटक खेल जाते थे । प्रेम मुहब्बत के नाटक यदि मुसलमानों के लिए खेल जाते थे तो बार्मिक नाटक हिन्दुओं के लिए अभिनीत होते थे । इस क्लब को इस कारण अनेक कठिनाइयाँ उठानी पड़ती थीं ।

### उपलब्धियां

इस संस्था ने 'सदमर इश्क' तथा 'गौरदा' नाटक अत्यधिक शान्तिमय वातावरण में अभिनीत किये । कुछ समय में इस क्लब का



एकभाग 'भारत रंजनी सभा' के नाम से प्रसिद्ध हो गया । यह उन लोगों का प्रयास था जो उर्दू फारसी के नाटकों का मंचन पसन्द नहीं करते थे । इसपर 'ब्राह्मण' पत्र ने टिप्पणी इस प्रकार की थी -- 'दूसरी संस्था व जो 'स्म० ए० क्लब' का ही बदला हुआ रूप था 'भारत रंजनी सभा' । इसके द्वारा हिन्दी - प्रेमियों ने विशुद्ध हिन्दी नाटक अभिनीत किये<sup>१</sup> ।'

आपसो मतभेद के अभाव में इस संस्था का भविष्य मात्र अधिक उज्ज्वल नहीं रह सका और कुछ समय कार्य करने के पश्चात् ही इसका अन्त हो गया ।

पृथ्वी थियेटर

स्थापना

१५ जनवरी सन् १९४४ ई० में प्रसिद्ध फिल्म अभिनेता श्री पृथ्वीराज कपूर ने इस संस्था की स्थापना बम्बई में की थी । इसके द्वारा पृथ्वीराज ने घूम-घूम कर देश के अनेक शहरों में नाटक अभिनीत किये ।

उपलब्धियाँ

पृथ्वी थियेटर द्वारा अभिनीत नाटकों में 'गदार्' 'पठान' और 'बाहुति' अधिक प्रसिद्ध हुए । इन नाटकों के कथानक सामाजिक समस्या प्रधान हैं । 'बाहुति' नाटक में एक पंजाबी लड़की जानकी अपने माँ-बाप से अलग हो जाने पर मुसलमानों के घर रहती है । कुछ समय पश्चात् लड़की अपने माँ-बाप को मिलती है । बाप लड़की की शादी हिन्दू परिवार में करना चाहता है । कोई प्रतिष्ठित पंजाबी इसे स्वीकार नहीं करता ।

१- 'ब्राह्मण' १५ अगस्त १९४४ ई०, पृ० ३४, भाग ५

परिस्थिति से अवगत जानकी पहाड़ी से गिरकर अपना जीवन समाप्त कर लेती है । जानकी का पिता मृतक लड़की का शरीर अपने हाथों पर उठाकर कहता है--  
 'यह है समाज के अग्नि-कुण्ड में आहुति' ।<sup>१</sup> यहीं पर नाटक समाप्त हो जाता है । प्रभावशाली अन्त के कारण ही इस नाटक के मंचन की अत्यधिक सराहना हुई । पृथ्वी थियेटर द्वारा अभिनीत नाटकों के सम्बन्ध में लक्ष्मोशंकर व्यास के विचार देना आवश्यक है--'पृथ्वीराज के नाटकों में देश-भक्ति, साम्प्रदायिक सद्भाव एवं सहयोग का प्रचारमात्र नहीं होता, अपितु उनके नाटक उन्नत भावनाओं का कलात्मक अभिव्यंजन करते हैं । जिस रूढ़ता, अखण्डता को राजनैतिक आन्दोलन समझते और सम्मेलन नहीं प्राप्त कर सके उन्हें पृथ्वीराज अपने नाटकों और अभिनय से प्राप्त करना चाहते हैं । उनका यह नाट्यादर्श केवल भावना या आदर्श पर आधारित हो, ऐसी बात नहीं है, इसके लिए वास्तविक मानव स्पर्शन और हृदय की भावना का भी उसने अनुभव किया है । सामाजिक आडम्बर का पर्दा-फाश करना भी इन नाटकों का उद्देश्य है । कथौपकथन से स्वाभाविक और व्यंग्यपूर्ण हुआ करते हैं, जो मर्म पर सीधे चोट करते हैं । जनसाधारण की बोध-गम्यता का ध्यान, कला का निर्वाह, कथानक की यथार्थता पृथ्वीराज के नाट्यादर्श की शीतल है ।'<sup>२</sup>

पृथ्वी-थियेटर अपना उपलब्धियों में सबसे अधिक सफलता इसलिये प्राप्त कर सका कि यह एक स्थान पर स्थायी नहीं हुआ । परिणामक हिन्दी रंगमंच में पृथ्वी-थियेटर अकेला है । पृथ्वीराज के फिल्म में चले जाने पर इसका अन्त हो गया ।

१- डा० दशरथ जीका : 'हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास', पृ० ४३६

२- रामचरण महेन्द्र : 'हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार', पृ० १०५

## भारत नाट्य संस्थान

स्थापना -- डा० रामकुमार वर्मा के सन् १९६०ई० में रूस से वापस आये तो उन्होंने हिन्दी रंगमंच के विकास और नाट्यकला की उन्नति के हेतु किसी नाट्य संस्था की आवश्यकता का अनुभव किया। देश की व्यापकता को अखण्डता प्रदान करने में नाट्य संस्थाओं का विशेष हाथ रहता है। इसके महत्त्व का उन्हें ज्ञान था। भारतीय संस्कृति की सुरक्षा तथा विकास भी सांस्कृतिक प्रयासों से ही सम्भव होता है। इन सभी आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु वे एक संस्था स्थापित करना चाहते थे।

संयोग की बात थी, सन् १९६२ ई० में प्रयाग के 'आफिसर्स ट्रेनिंग स्कूल' में डा० वर्मा का जन्मदिवस मनाया गया। इस पर्व पर भूतपूर्व प्रधानमन्त्री स्वर्गीय लाल बहादुर शास्त्री जी उस समय गृहमन्त्री थे, मुख्य अतिथि थे। उन्होंने डा० वर्मा की साहित्यिक सेवाओं पर प्रकाश डालते हुए उनके जन्म-दिन को 'स्कांकी दिवस' के नाम से मनाने का सुझाव दिया। साथ ही डा० वर्मा के नाटकों में व्याप्त भारतीय संस्कृति को मूर्तरूप देने के लिए एक नाट्य संस्था की आवश्यकता का अनुभव किया। इस प्रकार उसी अवसर पर 'भारत नाट्य संस्थान' की स्थापना १५ सितम्बर १९६२ई० को हुई। इस संस्थान के निम्नलिखित उद्देश्य हैं।

- १- हिन्दी के माध्यम से भारत तथा विदेशों में भारतीय नाट्य कला की प्रतिष्ठा।
- २- प्राचीन तथा वर्तमान नाटककारों के नाटकों का नाट्यकला की दृष्टि से समालोचनात्मक अध्ययन।
- ३- नाटक की प्रारम्भिक एवं पूर्ण प्रबन्धी शिक्षा योजनाएँ।
- ४- मंचन की तकनीकी तथा अभिनय के अन्तर्गत एवं बाह्य पक्ष को शिक्षा-व्यवस्था।
- ५- समय समय पर नाटक तथा अन्य सांस्कृतिक आयोजन सम्पन्न करने के हेतु तथा वाणिज्यिक रंगमंच के परिप्रेक्ष्य में रंगमंच की व्यावहारिक शिक्षा प्रदान

करने के लिए औ अभिनय एवं निर्देशन की शिक्षा के लिए एक पूर्ण व्यवस्थित नाट्य शाला का प्रयाग में स्थापना ।

उपलब्धियां

इस संस्था द्वारा अर्थात्क अनेक नाटक अभिनीत हुए ।

इनमें कुछ सफल नाट्यमंचन इस प्रकार हैं:

'हीरे के फुमके' (१९६२), 'पानीपत की हार' (१९६३), 'मनमस्त हुआ तब क्या बोले' (१९६४), 'चक्कर का चक्कर' (१९६५), 'पृथ्वी का स्वर्ग' (१९६६), 'कलंकौरा' (१९६७), 'महाभारत में रामायण' (१९६८) तथा महाभारत में रामायण, 'सांभ' एवं 'समयचक्र' (१९६९-७०) ।

इन मंचनों की सफलता सम्बन्धी टिप्पणियां 'आज' 'स्वतन्त्र भारत' 'भारत' 'नवभारत टाइम्स' तथा 'धर्मयुग' में समय-समय पर छपती रही । बौद्धिक वर्गों में भी संस्थान के मंचनों की भुरि-भुरि प्रशंसा का । कुछ सम्मतियां यहां देना आवश्यक है । सन् ६२ई० में 'हीरे के फुमके' स्कांकी का सफलता पर श्री लालबहादुर शास्त्री का सन्तोष तो इसा से व्य त होता है कि उन्होंने डा० वर्मा के जन्मदिवस को 'स्कांकी दिवस' नाम दिया तथा डा०की द्वारा एक संस्था स्थापित कर चलाने में सन्तोष व्यक्त किया । सन् १९६५ ई० में अभिनीत 'चक्कर का चक्कर' स्कांकी पर अपना सम्मति में डा० मसीहजन्मा ने कहा था -- 'हिन्दी नाटकों से तथा रंगकर्म से मेरा पुराना सम्बन्ध है । इस नाटक को देखकर मैं यह जोर देकर कह सकता हूँ कि नाट्यकला एवं मंचप्रस्तुति दोनों दृष्टियों से यह अद्वितीय है ।' सन् १९६६ई० में अभिनीत स्कांकी 'कलंकौरा' के प्रस्तुतीकरण पर स्वयं लेखक डा० रामकुमार वर्मा ने प्रशंसा से कहा था 'वर्षेश ! 'कलंकौरा' को तुमने खंजरैला बना दिया ।' सन् १९६८ ई० में मंचित 'महाभारत में रामायण' नाटक की सफलता पर अभिभूत होकर संस्कृत विभाग (प्रयाग विश्वविद्यालय) के अध्यक्ष डा० बाबाप्रसाद मिश्र ने कहा था ' मैं दीर्घकाल से हिन्दी नाटकों के मंचन देखता रहा हूँ ।

हिन्दी रंगमंच पर इस प्रकार का सफल नाटक मैंने नहीं देखा । मेरा विश्वास है कि इस प्रकार के मंचन बंगला नाटकों के किसी भी सफल मंचन से कम नहीं । हिन्दी रंगमंच की उन्नति के लिए इस प्रकार के मंचनों की बहुत आवश्यकता है ।

सन् १९६६ई० में तृदिवसीय सांस्कृतिक आयोजन पर इलाहाबाद नगर के प्रतिष्ठित नागरिकों ने संस्थान के प्रति अपना विश्वास व्यक्त किया । उन्होंने मविष्य में 'भारतनाट्य संस्थान' द्वारा आयोजित मंचनों के लिए अपना हर प्रकार का सहयोग देना स्वीकार किया । पं० सुमित्रानन्दन पन्त, जिलाधीश महोदय पं० गिरीशचन्द्र चतुर्वेदी, वायकर आयुक्त कैलाशनारायण जी और 'भारत' समाचार पत्र के प्रधान प्रबन्धक श्री सुकुन्ददेव शर्मा ने संस्थान के तीनों मंचनों के लिए हार्दिक सन्तोष व्यक्त किया । अभिनेताओं के साथ सामुहिक चित्र में सम्मिलित होकर उक्त महानुभावों ने उनका उत्साह बर्दन किया ।

भारत नाट्य संस्थान के अन्तर्गत द्विवर्षीय नाट्य प्रशिक्षण देने के हेतु नाट्य निकेतन की स्थापना हुई ।

#### नाट्य निकेतन

भारत नाट्य संस्थान के तत्वाधान में इस विद्यालय की स्थापना १९७०ई० में निम्न उद्देश्यों की पूर्ति हेतु की गयी --

- १- हिन्दी के माध्यम से द्विवर्षीय पाठ्यक्रम का आयोजन ।
- २- प्रशिक्षण की समाप्ति पर 'नाट्यप्रवीण' उपाधि तथा प्रमाणपत्र प्रदान किया जाय ।
- ३- हिन्दी नाटकों के माध्यम से देश में स्फुरसता तथा भावात्मक स्फुर्ता की प्रतिष्ठा ।
- ४- भारतीय जनमानस को सांस्कृतिक तथा कला से समृद्ध किया जाय ।
- ५- उदीयमान कलाकारों को यथासम्भव क प्रोत्साहित कर उनका मविष्य-पथ प्रशस्त किया जाय ।

६- विमानवादी भारतनाट्य संस्थान १९६६ई०

अपने उपर्युक्त उद्देश्यों की पूर्ति में संस्थान पूर्णरूपेण सक्रिय है । अपने महत्त उद्देश्य की पूर्ति हेतु संस्थान अखिलभारतीय स्तर पर प्रयास रत है ।

### प्रयाग रंगमंच

#### स्थापना

सन् १९६६ ई० में इस संस्था की स्थापना हुई थी । इस संस्था का ध्येय एक और तो रंगकर्म के योग्य व्यक्तियों का निर्माण करना था और दूसरी ओर नाटक और रंगमंच की कला का अध्ययन और अन्वेषण करना है । गौष्ठियां, व्याख्यान मालाएं और विभिन्न शैलियों के नाटकों की प्रस्तुति ही इस रंगमंच का कार्य है ।

#### उपलब्धियां

इस संस्था द्वारा अब तक उन्नीस नाटक अभिनीत किये जा चुके हैं । 'गौरा' (हिन्दी नाट्य रूप) 'तुम जाहे तुझे पास' का हिन्दी रूपान्तर 'कस्तूरी मुल', 'कैद', 'सराय के बाहर', 'तीन अपाहिज' मंच के पीछे 'प्रेम तेरा रंग कैसा', 'लहरों के राजहंस', 'कस्बे के क्रिकेट क्लब का उद्घाटन' 'तेबल के सिर', 'ऊंची नीची टांग की जांधिया', 'कांच के खिलौने', 'चार दिन', 'अम्बर नगरी', 'ताबे के कीड़े', 'एक स्थिति' 'साली जगह', 'वांस्त रौखी कौज', और 'दीवार की घायली' । यह नाट्य मंच अभी भी क्रियाशील और समय-समय पर नाटकों के मंचन करता रहता है ।

#### अनाधिका

#### स्थापना

सन् १९५६ ई० में हिन्दी रंगमंच की प्रगति के लिए इस संस्था की स्थापना हुई । स छोटे-बड़े सभी प्रकार के नाटकों को लेकर लगभग

एक दर्जन नाटक इस संस्था द्वारा अभिनीत किये जा चुके हैं ।

उपलब्धियां

सन् १९५६ ई० में अखिल भारतीय नाट्य प्रतियोगिता में अनामिका द्वारा प्रस्तुत नाटक 'संगीत नाटक अकादमी' द्वारा पुरस्कृत भी हुआ । १९६४ ई० में इस संस्था द्वारा एक अखिल भारतीय महोत्सव आयोजित किया गया। इसमें हिन्दी रंगशाला का प्रारम्भिक रूप, रामलीला से आरम्भ कर, नौटंकी, पारसी थियेटर आदि पर विचार करते हुए आधुनिक नाट्य प्रयोगों पर भी विचार हुआ । इसके अतिरिक्त नाट्यलेखन, नाट्य परिचालन, और नाट्य समीक्षा के क्षेत्र में हिन्दी की उपलब्धियाँ, अपेक्षाओं तथा समस्याओं के विषय में विद्वानों और कलाकारों के मध्य पारस्परिक चर्चा और बातचीत भी आयोजित की गयी । यह संस्था क्रियाशील है ।

अव्यवसायी नाट्य संस्थाओं के अध्ययन से यह स्पष्ट हो गया कि मंचन, गौष्ठियाँ, प्रतियोगिता, रंगकमी शिक्षा और प्रदर्शनियाँ आयोजित करना ही इनका कार्य है । अतः इतनी संस्थायें ही विषय ज्ञान के लिए पर्याप्त हैं । अब सरकारी प्रयासों पर विचार करना है । सरकारी प्रयासों में 'संगीत नाटक अकादमी' तथा 'नैशनल स्कूल आफ़ ड्रामा' दो संस्थायें अधिक कार्य कर रही हैं ।

सरकारी प्रयास

भारत सरकार के प्रयास से 'ललित कलाओं' की उन्नति के लिए जो प्रयास किये जा रहे हैं, उन्हें सरकारी नाम दिया गया है । 'ललित कला अकादमी' नाम से एक संस्था भी इस दिशा में प्रयत्नशील है, पर नाटक के क्षेत्र में उपलब्ध दो संस्थायें ही महत्व की हैं ।

## संगीत, नाटक अकादमी

### स्थापना

भारत सरकार द्वारा इसकी स्थापना देश में प्रचलित विभिन्न कलाओं के सर्वेक्षण तथा विकास को ध्यान में रखकर की गयी । अन्यान्य कलाओं पर विज्ञप्तियाँ, फिल्मी दृश्य तथा पुस्तकें छपवाकर संग्रहीत करना भी इस अकादमी का कार्य है ।

### उपलब्धियाँ

सन् १९५४ ई० में अकादमी द्वारा राष्ट्रीय नाट्य समारोह का आयोजन हुआ । इस अवसर पर सभी प्रमुख भारतीय भाषाओं में तथा संस्कृत, अंग्रेजी एवं मनीपुरी में भी नाटक प्रस्तुत किये गये । इसी वर्ष अकादमी ने संगीत नाट्य समारोह भी आयोजित किया । इसमें प्रमुख शास्त्रीय सुप्रसिद्ध व गायकों को स्वरद्ध किया गया तथा पुराने गायकों के ग्रामोफोन रिकार्डों को सौजकर संग्रहीत किया गया । भारतीय संगीत पर लिखित पुस्तकों का एक संग्रहालय भी सौला गया ।

सन् १९५५ ई० में अकादमी की ओर से बैलनृत्य का राष्ट्रीय समारोह आयोजित हुआ । १९५७ई० में भारतीय संगीत पर एक सेमिनार चलाया गया । इसमें शीर्ष विद्वानों द्वारा कर्नाटक तथा भारतीय संगीत के विभिन्न आयामों में जैसे संगीत शिक्षा, संगीत का मविष्य तथा संगीत की समस्याओं पर विचार किया गया । एक कमेटी की स्थापना कर अकादमी ने राष्ट्रीय स्तर पर श्रेष्ठ संगीत ध्वनियों का चयन भी किया ।

सन् १९५८ ई० में अकादमी ने भारतीय नृत्यकला पर एक सेमिनार आयोजित किया । इस अवसर पर लोकनृत्य की विभिन्न



पद्धतियों का प्रादेशिक अकादमियों द्वारा फिल्मीकरण हुआ । नृत्य की समस्त विधाओं पर भी छायाचित्र बनाये गये । भारतीय नृत्य की नवीन पद्धतियों पर पुस्तकें तैयार करायी गयीं । मनीपुरी नृत्य प्रशिक्षण के लिए इम्फाल में एक नृत्य संस्थान चलाया गया ।

इस प्रकार संगीत, नाटक और नृत्य के लिए इस अकादमी द्वारा प्रति वर्ष पुरस्कार वितरण व्यवस्था का भी प्रबन्ध है । उक्त तीनों विधाओं के विकास के लिए अकादमी देशव्यापी कार्यक्रम चला रही है ।

### नैशनल स्कूल आफ ड्रामा

#### स्थापना --

इस संस्था की स्थापना १९५६ ई० में संगीत, नाटक अकादमी (भारत सरकार द्वारा स्थापित 'दि नैशनल स्कैडेमी आफ म्यूजिक डान्स एण्ड ड्रामा') द्वारा हुई । इसके अन्तर्गत नाट्य-कला में प्रशिक्षण प्राप्त करने के लिए तीन वर्षों का पाठ्यक्रम है । प्रथम दो वर्षों का पाठ्यक्रम सामान्यरूप से सभी छात्रों के लिए है, जिसके अन्तर्गत नाट्य साहित्य निर्देश (प्राच्य एवं पश्चात्य) और अभिनय का अभ्यास तथा अध्ययन, निर्देशन, दृश्यसज्जा, दैश सज्जा एवं रूपसज्जा सम्मिलित है ।

तृतीय वर्ष निर्मांकित में है किसी एक में विशेष-योग्यता प्राप्त करनी आवश्यक है : १- अभिनय, २- निर्देशन, ३- सामाजिक नाटक जैसे स्वतन्त्र रूप में या नागरिक विकास संस्थाओं के माध्यम से ग्राम क्षेत्रों के लिए रंगमंच । ४- कलाओं के लिए नाट्य शास्त्र जैसे स्कूली बच्चों को नाट्य शास्त्र का शिक्षण एवं अभ्यास तथा व्यावहारिक नाट्यशास्त्र के तरीके अपनाकर निर्देश के माध्यम से शिक्षण । विगत वर्षों में इस संस्था द्वारा निम्न नाटकों की मंच प्रस्तुति की गयी --

### उपलब्धियाँ

१-शारदीया ( जगदीशचन्द्र माथुर ), २- 'गुडियाघर' (इब्न के 'एहाल्सहाउस' का हिन्दी रूपान्तर द्वारा स्वर्गीय बेगम बुदसिया जेदी), ३- आषाढ़ का एक दिन ( मोहं राकेश ) ४- एन्टोमोनी (हिन्दी रूपान्तर द्वारा बसीखान), ५- 'बिच्छू' (मोलियर के 'स्कार्पिन' का हिन्दी रूपान्तर द्वारा बसीखान), ६- 'अन्धायुग' (धर्मवीर भारती), ७- ओडिप्सरेक्स (सौफोक्लीज का उर्दू रूपान्तर जितेन्द्र कौशल द्वारा), ८- 'सफा' (कामू के 'कोसपेर्ज' का हिन्दी रूपान्तर द्वारा सत्यदेव दुबे), ९- 'दफादर' (स्ट्रिण्डबर्ग का हिन्दी रूपान्तर मोहन महर्षि), १०- किंगलियर (शेक्सपियर का उर्दू रूपान्तर द्वारा मजनु गौरसपुरी), ११- मध्यम व्यायोग (भास), १२- 'सुनी जनमैजय' (आचारंगार्य का हिन्दी रूपान्तर द्वारा सन्सी० जैन तथा बी०बी० कारन्थ), १३- 'दिमाहज़र' (मोलियर का उर्दू रूपान्तर द्वारा हज़रत बाबारा), १४- 'सुहम्मद तुग़लक' (गिरीश कर्नाड उर्दू रूपान्तर बी०बी०कारन्थ) इस संस्था द्वारा रंगमंच एवं कला सम्बन्धी विविध दृष्टियों का आकलन करने की दृष्टि से लोक प्रदर्शनियाँ भी आयोजित की जाती हैं । इस प्रकार नाट्यकला एवं रंगमंच को बल प्रदान करना ही इस संस्था का ध्येय है ।

### निष्कर्ष

इस प्रकार स्वतन्त्र और सरकारी दोनों रूपों में इन अव्यवसायी संस्थाओं का प्रयास सराहनीय है । कलामाव के कारण स्वतन्त्र प्रयास किसी ठोस उपलब्धि पर नहीं पहुँचते हैं । जो तौड़ परिश्रम करने वाले उत्साही व्यक्तियों को अपनी जीविका के लिए अन्य सामानों का सहारा लेना पड़ता है । इस प्रकार पुर्ण मनोयोग से इस दिशा में कार्य नहीं हो पाता । सरकारी रूप में किये गये प्रयास वातावरण का निर्माण कर सकते हैं, पर लोक-रंगमंच की स्थापना, जो देश की भावात्मक शक्ति के लिए नितान्त आवश्यक है, स्वतन्त्र प्रयासों से ही सम्भव है ।

-०-

१-प्रधान रंगमंच द्वारा अखिल भारतीय नाट्य समारोह १९६६ प्रतिवेदन, पृ० ७८ ।

अध्याय -- ६

अभिनेय नाटकों के वर्ग  
~~~~~

अध्याय --६

अभिनय नाटकों के वर्ग

साहित्य की अन्य विधाओं की भांति नाट्य-विधा भी समाज की प्रतिच्छाया है। प्रत्येक युग अपना प्रकृति में परिवर्तन उपस्थित करता है, अतः युग के साथ ही नाटक की कला स्व शैली में भी परिवर्तन होता है। नाटक को प्रकट करने का माध्यम रंगमंच है। अतः रंगमंच में भी परिवर्तन होता रहता है।

संस्कृत रंगमंच में पाठ्य(सम्वाद), गीत(संगीत), अभिनय (मुद्राएँ), रस (उद्देश्य) सभी को फलीभूत करने के लिए कैशिकी, सात्विकी, वारमही तथा मारती वृत्तियों का महत्वपूर्ण योगदान होता है। किन्तु उसके दृश्यपत्र की पूर्ति अपेक्षाकृत वान्तरिक प्रौक्तों से अधिक होती है। संस्कृत रंगमंच पर नदी, पहाड़ आदि के लिए कुछ विशिष्ट शब्द रूढ़ हैं, जिनके प्रयोग से एक भाव-चित्र सड़ा हो जाता है। हरिण, वश्व, रथादि, नौका-विहार, बाटिका सिंघनादि के दृश्य अभिनय गतियों द्वारा दर्शकों को आभासित कराये जाते हैं। अभिनय मुद्राओं, नृत्यमय गतियों, संगीतमय वातावरण और कलात्मक संकेतों के माध्यम से दर्शकों को किसी विशिष्ट स्थिति का आभास दिया जाता है। इस प्रकार संस्कृत रंगमंच का अनूप दर्शकों के मानसिक मंच पर अधिक प्रकट होता है।

१- लक्ष्मीनारायण लाल : "रंगमंच और नाटक की मुद्रिका", पृ० ६६-६७।

जाज हिन्दी रंगमंच पर अभिव्यक्ति के माध्यम बाणी, गतिशीलता आर अभिनय मुद्राएं हैं। इनका सहायता से नाटक में जीवन के कार्य-संकलन ही प्रकट किये जाते हैं। यह जीवन रंगमंच पर अनुकरण-प्रकृति द्वारा अभिनेताओं के माध्यम से पुनर्निर्मित है। आधुनिक जीवन को रंगमंच पर प्रकट करने के हेतु रंगमंच को निम्न आवश्यकताएं हैं:

- १- उपक्रम व उपसंहार।
- २- दृश्यपट्टों की योजना।
- ३- परिक्रामी रंगमंच और उच्च माष (लाउडस्पीकर)।
- ४- प्रकाश-व्यवस्था।
- ५- बृहद एवं लघु यवनिकारं

६-

१- उपक्रम व उपसंहार

नाटक के प्रारम्भ में प्रतीकरूप में सम्पूर्ण नाटक का निष्कर्ष प्रदर्शित करना उपक्रम है। सैठ गोविन्ददास के नाटक 'प्रकाश' में प्रकाश राजाओं महाराजाओं की फुठी शान और ख्याती को नष्ट करता है। इसका आभास उपक्रम एक दृश्य दिखाकर दिया गया है। यवनिका उठते ही एक चीनी के बर्तनों की सजी दुकान दिखायी पड़ती है। एक साँड़ जाता है और इस दुकान को नष्ट कर देता है। यह साँड़ प्रकाश का प्रतीक एवं चीनी के बर्तनों की दुकान राजाओं की शान की प्रतीक है। उपसंहार में पुनः वही दुकान नष्ट-ग्रस्त स्थिति में दिखायी पड़ती है। इस प्रकार उपक्रम व उपसंहार नाटक का सार प्रारम्भ एवं अन्त में प्रकट करते हैं।

२- दृश्यपट्टों की योजना

पारसी रंगमंच पर दृश्यपट्टों का अत्यधिक महत्त्व था। इनकी सहायता से ही दृश्यों का आभास दर्शकों को दिया जाता था। नदी,

पहाड़, महल तथा अन्य किसी भी प्रकार के दृश्य, दृश्यपटों पर निर्मित रहते थे जिन्हें प्रदर्शित कर दिया जाता था । आज भी दृश्यपटों का महत्व है, जिनकी सहायता से थोड़े से प्रयास में ही दृश्य का आभास दे दिया जाता है ।

३- परिष्कामी रंगमंच और उच्च भाषा (लाउडस्पीकर)

परिष्कामी रंगमंच एक घूमता हुआ रंगमंच होता है । अनेक दृश्य इस मंच पर सजे रहते हैं , जिस दृश्य की आवश्यकता होती है, बटन दबाते ही वह दृश्य दर्शकों के समक्ष प्रकट हो जाता है । इससे संकलनत्रय की बन्धन नाटकों के लिए सरल हो गया । इसी प्रकार रंगमंच पर लाउडस्पीकर अत्यधिक आवश्यक वस्तु है । इसके अभाव में अभिनेता के शब्द दर्शकों तक नहीं पहुंच सकते ।

४- प्रकाश व्यवस्था

दिन और रात के समय प्रदर्शित करने के लिए स्वं अभिनेताओं को भाव मंगिमारें दिसलाने के लिए प्रकाश-व्यवस्था आवश्यक तत्व है । इसपर पिछले अध्यायों में विचार किया जा चुका है ।

५- बृहद एवं लघु यन्त्रिकारं

उपक्रम एवं उपसंहार के दृश्य प्रदर्शित करने के लिए लघु यन्त्रिकारं प्रयुक्त होती हैं । बड़े दृश्य को प्रदर्शित करने के लिए बृहद यन्त्रिकारं प्रयुक्त होती हैं । दृश्य की विस्तृतता एवं लघुता पर ही यन्त्रिकारों की बृहदता एवं लघुता आधारित रहती है ।

इन सामग्रियों की सहायता से प्रत्येक विधा का वास्तविक नाटक रंगमंच पर प्रस्तुत किया जा सकता है । अभाव, कुंठा, मय और अनिश्चितता ने जीवन को आज अत्यधिक जटिल बना दिया है । इस जटिलता का प्रस्तुतीकरण रंगमंच पर और भी जटिल है । इस जटिलता में आकर्षण करना संभव नहीं है । प्रेक्षक आकर्षण के अभाव में नाटक का मंचन देखना

पसन्द नहीं करते हैं । अतः आधुनिक नाटककार रंगमंच पर दर्शक के भागे हुए जीवन के साथ तादात्म्य स्थापित करने का प्रयत्न करता है ।

स्पष्ट है कि आज का रंगमंच संस्कृत रंगमंच का अपेक्षा अधिक उन्मात्मक है । यह भाव-बोध में अधिक सघन एवं गम्भीर है, एवं वातावरण निर्माण में अधिक सज्जम है । इस प्रकार यह भा स्पष्ट है कि युग के अनुरूप ही रंगमंच परिवर्तित होता रहा है और नाटक की विधाएं बदलती रहा हैं । विभिन्न विधा के नाटक अपना विशिष्ट रंगमंच चाहते हैं । अतः हिन्दी के विभिन्न विधा के नाटकों को विभिन्न अभिनय वर्गों में विभाजित किया जा सकता है । ये वर्ग इस प्रकार होंगे --

क- रंगमंच प्रधान ।

ख- ऐतिहासिक आदर्श के नाटक ।

ग- समस्या नाटक ।

घ- विदूषक रहित हास्य एवं व्यंग्य के नाटक ।

ङ०-समकालीन(युगप्रेरित)नाटक ।

उपरोक्त वर्गों के नाटकों पर विचार किया जा रहा है :

क- रंगमंच प्रधान

नाटक के तीन पार्श्व होते हैं— १- ऐक्क, २-प्रस्तुतकर्ता एवं ३- दर्शक । इन तीनों पार्श्वों का महत्व अभिनय नाटकों में बामन भावान् के तीन चरणों की भांति ही आवश्यक है । किसी भी चरण के अभाव में नाटक की त्रिौक्यामी विषय अवश्यम्भावी है । चरणों की अपनी गति में कोई चरण छोटा अपना बड़ा हो सकता है । अर्थात् किसी नाटक में ऐक्क प्रभुत्व रखता है तो किसी में प्रस्तुतकर्ता । जिन नाटकों में प्रस्तुतकर्ता प्रधान रहता है, उन्हें रंगमंच प्रधान नाटक कहा जाता है । रंगमंच पर अभिनीत होने वाले प्रत्येक नाटक में तीसरा चरण दर्शक अव्यावश्यक है ।

दर्शक का अभिनेय नाटक में महत्वपूर्ण स्थान होता है । रंगमंच सम्बन्धी सारी घटनाओं का स्रोत एवं केन्द्रविन्दु दर्शक ही है । वही रंगमंच का नियामक है । उसी का ध्यान में रखकर उसने कैलि, उस तक पहुँचाने के निमित्त, उसी की भावनाओं को छूने तथा उसकी बुद्धि को झकझोरने के उद्देश्य से ही नाटक मंचरत होता है । सिनेमा से प्रभावित होने के कारण आज का दर्शक मनोरंजन को अधिक प्रश्रय देता है । वह नाटक में किसी कलात्मक अनुभूति का साक्षात्कार नहीं चाहता । बहुत कम दर्शक क्रुद्ध हैं जो नाटक में सुलभ तथा कलात्मक प्रदर्शन की अपेक्षा रखते हैं ।

शिल्पविधान

रंगमंच प्रधान नाटकों में कथ्य की प्रधानता रहती है । जैसे प्रस्तुत करने के लिए किसी नियम का पालन नहीं होता । परिचालक (प्रस्तुतकर्ता/निर्देशक) निर्धारित सारे नियमों, परम्पराओं और शैलियों को ध्वस्त कर युगीन-दर्शक की रुचि के अनुसार नवीन शैलियों का प्रयोग करता है । कथौद्घाटन के स्थान पर इन नाटकों के मंचन में नवीन प्रयोग, अभिनय मंच सज्जा, हस्तसज्जा, जालौक निर्माण तथा मंचव्यवस्था पर विशेष ध्यान दिया जाता है । इन नाटकों के मंचन में मंच सामग्री का सुवत प्रयोग होता है । रंगमंच पर वर्ज्य स्थितियों को भी मंचित किया जाता है । संगीत तथा प्रकाश की सहायता से भी इनका स्पष्टीकरण होता है ।

इन नाटकों के मायबोधन में संगीत एवं प्रकाश आवश्यक तत्व हैं । इनके अभाव में आधुनिक युग की मायधारा का बाधास होना कठिन है । अनेक दृश्यों, सन्धियों और मनःस्थितियों को स्पष्ट करने के लिए इन उपकरणों का प्रयोग रंगमंच प्रधान नाटकों में किया जाता है । रंगमंच प्रधान नाटकों को सुविधा की दृष्टि से दो भागों में बांटा जा सकता है—

१- कथ्य प्रधान ।

२- प्रसंग प्रधान ।

१- कथ्य प्रधान

कथ्य प्रधान रंगमंचीय नाटकों का प्रारम्भ पारसी रंगमंच से होता है । हिन्दी में इस विधा के साहित्यिक नाटक लिखने में बदरीनाथ मट्ट तथा माखनलाल चतुर्वेदी के नाम उल्लेखनीय हैं । इन पर विचार किया जा चुका है । यहां इन नाटकों के शिल्प पर एक विहंगम दृष्टि डालना अपेक्षित है ।

पारसी रंगमंच की मीड लगाऊ आवश्यकताओं अर्थात् मड़कीली साज-सज्जा, चमत्कारी दृश्य, ऊँचे स्वर और विशेष लहजे के वातालाप लिचड़ी भाषा, बीच-बीच में शेर और दोहे की चाशनी, समानान्तरगामी घटिया रूमानी प्रहसन आदि का निर्वाह करते हुए भी पौराणिक और ऐतिहासिक कथानकों का नाटकों में प्रयोग किया गया । पारसी नाटकों में प्रस्तुतकर्ता चमत्कारिता को विशेष महत्व देता है । घरती आसमान के कुलावे मिलाने वाले संयोग रंगमंच पर प्रस्तुत किये जाते हैं । समय, स्थान तथा देशादि की सीमाओं में बँधकर ये नाटक नहीं चलते । उनके असम्बद्धताओं का स्कत्रीकरण ही इनका शिल्पविधान है ।

साहित्यिक नाटकों के प्रचलन से पारसी नाटक समाप्त हो गये । रुचि परिष्कार की जाँची में ऊपरी घरातल पर टिकी पारसियों की सस्ते मनोरंजनपूर्ण नाटकों की मरीचिका दूर उड़ गयी और अपनी यादगार झौड़ गयी । मनोरंजन प्रधान नाटकों में स्थिति का मूर्तीकरण और प्रसंगों को मंचस्थ कराने का कार्य अब भी किया जाता है । पारसी रंगमंच की परम्परा में पूर्ण साहित्यिक, कथ्य प्रधान नाटक, 'अपराजित' को उदाहरण स्वरूप लिया जा सकता है ।

‘अपराजित’ नाटक

प्रस्तुत नाटक पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र ने महाभारत के ‘उद्योग पर्व’ के आधार पर लिखा है। अश्वत्थामा को नायक मानकर नाटक में कौरव पक्ष को उठाया गया है। काल पुरुष कृष्ण के धर्म में राजनीति धर्म ही प्रधान है तथा लक्ष्य की पूर्ति हो उनकी नीति है।

प्रथम अंक में गान्धारी द्रोणाचार्य के घर सुयोधन की पत्नी मानुमती तथा माधवी के साथ जाती हैं। वे माधवी का विवाह अश्वत्थामा के साथ करके अपनी साध पूरी करती हैं। दूसरे अंक में द्रोणाचार्य का अद्वितीय पराक्रम, उनका अंत तथा अश्वत्थामा द्वारा कौरव पक्ष का सेनापतित्व स्वीकार करने की कथा है। अश्वत्थामा के पौरुष के आगे सभी श्रीहीन हैं। तृतीय अंक में अश्वत्थामा तथा अर्जुन का कृष्णास्त्री द्वारा युद्ध होता है। तीनों लोकों में मय व्याप्त होता है तथा नारद जी प्रकट होते हैं। वे दोनों को समझाकर लोक की रक्षा करते हैं। नाटक का अन्त रंगमंचीय नाटकों के पौराणिक नाटकों की परम्परा पर ही किया गया है। नाटक में युद्ध की घटनाएं अधिक हैं। अतः इसका प्रस्तुतीकरण नैपथ्य में ही अधिक होता है। नैपथ्य में दृश्यों का आभास संगीत-वाद्य और सम्वाद दो पद्धतियों द्वारा कराया जाता है। दोनों पद्धतियों के उदाहरण द्रष्टव्य हैं--

क- संगीत-वाद्य पद्धति द्वारा नैपथ्य में दृश्याभास

प्रथम अंक की समाप्ति पर सभी पात्र प्रस्थान करते हैं। शिविर रक्षक गन्धमादन मंच पर उपस्थित है। एक दूसरा रक्षी धुवर जाता है--
गन्धमादन -- ‘कौन है धुवर?’

धुवर -- (प्रवेशकर) हां माई (नैपथ्य में शंख और मन्त्र की ध्वनि)‘

‘यह ध्वनियां आगामी अंक के युद्ध की सूचना हैं। कर्ण कातावरण का निर्माण होता है तथा कर्ण का आभास प्राप्त होता है।

१- लक्ष्मीनारायण मिश्र, ‘अपराजित’, १९०५६।

स्थिति का आभास देने वाले अनेक प्रकरण इस नाटक में रखे गये हैं। अर्जुन तथा द्रोणाचार्य में नैपथ्य बातचीत चल रही है। अर्जुन अपनी कामना प्रकट करते हैं --

अर्जुन -- 'वासुदेव मेरे स्वामी सदैव बन रहें, इससे बड़ा मंगल मेरे लिए कौहीं दूसरा नहीं है।

(नैपथ्य में कृष्ण की हंसी केर तक गुंजकर समाप्त हो जाती है। और उनके दूर निकल जाने की सूचना देती है)

द्रोणाचार्य-- जहां वासुदेव हैं वहीं विजय है पार्थ^१।

कृष्ण की हंसी का उतार उनके दूर जाने की सूचना युद्ध के दृश्यों का आभास भी संगीत-बाजों की सहायता से दिया गया है--

कृष्ण -- (नैपथ्य में) मैं आ गया आचार्य ! अब वाप शंकर का स्मरण करें।
(प्रत्यंवा की टंकार के साथ वाण चलने की ध्वनि। कई झंझ, शृंग और मेरी की ध्वनि एक साथ होती है। पिशाचों में रथों की ध्वनि और कौलाहल मर जाता है।)

विरोचन -- (प्रवेशकर) मातृवन ! मातृवन !^२

युद्ध की मीथणता का आभास दर्शकों को इस प्रकार प्रदान किया गया है। इससे नाटक की गम्भीरता में भी वृद्धि हुई है, साथ ही कथावस्तु का विकास भी हुआ है। इसी प्रकार अनेक स्थानों पर रथ चलने के साथ झंझ की मयानक ध्वनि, अश्वत्थामा का अट्टहास और धनुष की टंकार, और कौलाहल, झंझ, मेरी, प्रत्यंवा और वाण चलने की ध्वनि का उल्लेख किया गया है।

१- लक्ष्मीनारायण मिश्र 'अपराजिता', पृ० ७२।

नाटक में संगीत, वाद्यों की सहायता से क्रियाशीलता उभारने की चेष्टा की गई है ।

२- सम्वादों द्वारा दृश्याभास

सम्वादों से इस नाटक में स्थिति व का वामास कराया गया है तथा कथा भी स्पष्ट की गई है । कृपाचार्य तथा कृपी में कथौपकथन हो रहा है । भीष्म पित्तमह की समाप्ति का कारण बताते हुए कृपाचार्य कहते हैं—

कृपाचार्य -- 'हां हां अर्जुन के रथ पर वही मौहिनी बैठी थी, जिसे देखते ही दैवव्रत ने रथ में घनुष डालकर मुंह फेर लिया और तब गाण्डीव के क्लोष बाण उनकी पीठ में लगे वही... देख लो (सामने शर शय्या की ओर सौस्त कर) बाणों की उधी सेज पर पित्तमह गड़े हैं । आगे की ओर से तो बस तीन बाण ललाट के हैं जो अर्जुन ने सिर ऊंचा करने की उनकी आज्ञा से मारे हैं ।'

कथन के द्वारा ही शरशय्या पर लैटे भीष्म पित्तमह का दृश्य लड़ा किया गया है । मंच पर इस दृश्य को सजाना कठिन है । पारसी नाटकों में कलाकारिता को बढ़ावा देने के हेतु इस दृश्य को मंच पर ही सजाया जाता । मित्र जी ने स्वामाविक्ता की दृष्टि से सम्वादों द्वारा वामासित कराया है । इस प्रकार के दृश्याभास नाटक में और भी रहे गये हैं । सम्वादों द्वारा कथा का विकास तो लगभग नाटक के तिहाई भाग के लगभग नैपथ्य में ही किया गया है । कुछ अंश उदाहरणार्थ दिये जा रहे हैं—

कृष्ण अर्जुन को नीति की शिक्षा दे रहे हैं—

कृष्ण — (नैपथ्य में) कुरुराज को प्रणाम करना मित्र ।

अर्जुन — (, ,) मन में बैर और मुक्त में प्रणाम ।

कृष्ण — (, ,) नीति का आग्रह है यह ।

१- छवनीनारायण मिश्र 'अपराजिता', पृ० २१ ।

अर्जुन -- (नैपथ्य में) तुम्हारा आदेश मेरे लिए वेद वाक्य है ।

सुयोधन -- दोनों यहीं जा रहे हैं ।

कृष्ण -- आये चिन्ता क्या है ?

नैपथ्य में जब कथोपकथन चलते हैं-- मंच पर उपस्थित अभिनेतागण उनपर अपनी प्रतिक्रिया अभिनय मुद्राओं द्वारा व्यक्त करते हैं। बीच-बीच में स्काथ वाक्य कहते भी रहते हैं । यह प्रयोग अधिक लम्बा नहीं होना चाहिए, अन्यथा अस्वामाविक्ता उत्पन्न हो सकती है । 'अपराजित' नाटक में कई स्थलों पर नैपथ्य सम्वाद दो या तीन पृष्ठों के हैं । इस बीच मंच की निष्क्रियता दर्शकों को असह्य हो सकती है । द्रोणाचार्य का युद्ध तथा अश्वत्थामा का युद्ध नैपथ्य में ही होता है । इन स्थलों के कथोपकथन कई पृष्ठों के हैं । अश्वत्थामा का युद्ध कौशल पृष्ठ सप्तानव सैक सौ तक वर्णित है । उसके कुछ सम्वाद इस प्रकार हैं:

कृष्ण -- (नैपथ्य में) पांचालकुमार ! धर्मराज, सात्विकी, नकुल, सहदेव के पीछे तुम सेना के पीछे इतनी दूर रहोगे जहां तक गुरु-पुत्र के बाण न जा सकें । शेष सेना के रथों तुम्हारे बागे और तब अर्जुन ... अर्जुन के बागे भीमसेन रहेंगे ।

भीमसेन -- (नैपथ्य में) यही हो... यही हो... देखो यह शस्त्र बीवी ब्राह्मण कैसे हटता है? पांचाल कुमार निर्भय रहो । जब तक इस घट में एक बुंद तरल हव्य रहेगा ... वायु-तेज-अग्नि का ऐश भी रहेगा, तुम्हारी छाया भी यह न छू सकेगा । वायुदेव ! मुन लो जब तक इस दल में एक भी जीवित पुरुष रहे, यह शस्त्र है विष्णु ब्राह्मण कभी कृतार्थ न हो ।

अश्वत्थामा -- (नेपथ्य में) और पिशाच, तू अर्मा भी घरता पर खड़ा है ।

किस गुरु से सुना तुने, तैज और अग्नि दो होते हैं ?

कृष्ण -- (नेपथ्य में) रथ पर जा जाओ भीमसेन ! गुरुपुत्र के धनुष की गति गदा से नहीं रुकैगी ।

अश्वत्थामा -- (नेपथ्य में) इसकी जोम रोक लेगी देवसैनानी कार्तिकेय के धनुष की गति को ... जिस जीम से मेरी मृत्यु के शब्द निकाल कर यह तात को छलने में सफल हुआ ।

इस प्रकार रंगमंचीय नाटकों के कथ्य प्रधान नाटकों का मंच प्रस्तुति मंच की अपेक्षा नेपथ्य में अधिक होती है ।

डा० रामकुमार वर्मा के सामाजिक नाटक 'पृथ्वी का स्वर्ग' में सेठ डुलीचन्द अपनी पत्नी के मृत का धोखा खड़ा कर चन्दा लेने वालों से मुक्ति पाता है । साथ ही उसी मृतवाले कमरे में वह काला घन एकत्रित करता है । उसका मुनीम इस कार्य में मदद करता है । पुलिस इंस्पेक्टर केशव मुनीम के मना करने पर भी ओम्का के साथ मृत वाले कमरे में चला जाता है । इसके बाद नेपथ्य में ही सम्वादों द्वारा नाटक का विकास होता है । जब तक केशव, ओम्का तथा सेठ डुलीचन्द में नेपथ्य-वार्ताएं चलती हैं, मुनीम मंच पर मौल की समाप्ति का आभास अपनी मुद्राओं द्वारा देता रहता है ।

(नेपथ्य में बक्सों के लुढ़कने की आवाज़ ५ आती है । फिर

पतले स्वर में -- मैं ला जाऊंगी । ला जाऊंगी की आवाज़।

कुछ क्षण बाद केशव का स्वर-- यही है-- यही है... फकड़ो-

फकड़ों... फिर ओम्का जोर से बोलता है --

ओम्का -- सर्वभूत प्रेत पिशाच, साकिनी, ढाकिनी नां जैत्र मंत्राचारं, बंध-बंध, कीलय-कीलय, मर्दय-मर्दय, ऊं ह्रीं, ऊं ह्रीं, रं ह्रीं, स्वाहा, स्वाहा... ।

(फिर कुछ लड़क़ों की आवाज़, फिर केशव की आवाज़--
अच्छा बाहर आओ, सिपाही वह सन्धूक उठा लाओ--
प्रत्येक कार्य पर मुनीम चौकता है।)

मुनीम -- हो गया स्वाहा जो है सो ।

स्पष्ट है कि इस प्रकार के कथन पाठ्यरूप में मुख्य
बही रखते हैं, इनका रंगमंच पर हों विशेष महत्व है । उसी से इस प्रकार के
नाटकों को रंगमंच प्रधान नाटकों की कोटि में रखा जाना उचित है । शिल्प
विधान के अन्तर्गत दूसरा प्रकार प्रसंग प्रधान नाटकों का है :

३- प्रसंग प्रधान नाटक

इन नाटकों की मंच प्रस्तुति में अधिकाधिक वैज्ञानिक
प्रसाधनों का प्रयोग किया जाता है । इस नाटक का दर्शक कथ्य से प्रभावित
होकर नहीं निकलता, वह प्रस्तुतीकरण के करिश्मों से प्रभावित होता है ।
मंच सामग्री, संगीत तथा प्रकाश का अधिकाधिक उपयोग हा इस प्रकार के
नाटकों को उभारता है । इनके अभाव में नाटक अपना कोई प्रभाव नहीं डाल
सकता है । इन नाटकों का कथ्य संक्षिप्त रहता है, प्रस्तुतीकरण विस्तीर्ण
होता है । युगल कुंठा, घृणा तथा ऊब का चित्रण यथार्थ रूप में कोई देखना
पसन्द नहीं करता । अतः संगीत तथा प्रकाश के माध्यम से दर्शकों को प्रभावित
किया जाता है । ये नाटक युग प्रयोग की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण हैं ।
उदाहरणार्थ अमृतराय के नाटक 'चिंदियों की फालर' का विवेचन इस प्रकार
है :

'चिंदियों की फालर'

यह एक ही अंक का नाटक है, जिसमें तीन ही पात्र हैं ।
नाटक के मुख्य पात्र अन्दन में नैतिक दुरिद्रता और अव्यावहारिक आदर्श को

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'पृथ्वी का स्वर्ग', अंक २ ।

लेकर संघर्ष है। उसका अपने पुत्र मंगल से वही भेद है जो नये तथा पुराने का होता है। नन्दन बाप आदर्श है तो मंगल नतिक पतन का उदाहरण प्रस्तुत करता है। संघर्ष की चरम सीमा पर बाप आत्महत्या करता है।

नाटक में मंगल वर्तमान समाज की व्यथा और उलझनों की पृष्ठभूमि में है। मंचन में नाटक के कथौपकथन महत्व नहीं रखते। कथनों से चरित्रों तथा घटनाओं के सन्निहित चित्र उभरते हैं। सम्पूर्ण नाटक एक भटकाव उत्पन्न करता है। अनेक प्रसंग स्रजित किये गये हैं, जिन्हें संगीत एवं प्रकाश की बाढ़ में उभारने का प्रयास किया गया है। नाटक का प्रारम्भ तथा अन्त्य कथानक का विकास इस प्रकार होता है --

दिग्दर्शन

प्रारम्भ

नन्दन -- मंगल कहाँ है ?

दीपा -- फिरता होगा कहीं।

मंगल की लौज से प्रारम्भ-कथा इन्हीं दो वाक्यों में समाप्त हो जाती है।

नन्दन अक्षवार पढ़ रहा है, वह गाड़ियों के लड़ जाने की बात दीपा को बताता है तथा एक साँप द्वारा आदमी को काटे जाने पर साँप की मृत्यु हो गयी की सूचना भी दीपा को देता है। दीपा नन्दन की बातों पर ध्यान नहीं देती। वह कहती है --

दीपा -- यार्दों का वैशाखी, सीली हुई माचिस, न रास्ता कटता है, न जाग जलती है।

नन्दन -- जाने कितना खून मिया होगा इस घरेली ने...

दीपा -- और एक दाग नहीं... सब जगह घास हरी-हरी।

नन्दन -- एक बर्रर एक नयी शुरुआत।

दीपा -- जो मटक जाती है।

नन्दन -- एक होसला।

१- अमृतराय : चिदियी की कालर, पृ० २१।

इसी प्रकार असम्बद्ध बात-चीत सांप, बिच्छू, छिपकलियों से होकर शतरसुरी की समझदारी की दाद क पर आती है--
दीपा -- शतरसुरी दुनिया का सबसे समझदार जानवर है ।^१

नाटक में गतिशीलता कथा में न होकर पात्रों में है । दो पात्रों की बातचीत किसी कथात्मक प्रसंग में अथवा मत-पुष्टि के अवसर पर स्वीकृत रूप में कई-कई पृष्ठों में व्यवत हुई है । पृष्ठ चौतीस पर दीपा पौन पृष्ठ, पृष्ठ अड़तालिस पर चन्दन पौन दो पृष्ठ और पृष्ठ चौंसठ पर वही तीन पृष्ठों का वक्तव्य देता है । इस प्रकार विभिन्न प्रसंगों के कटे चित्र नाटक में बिखरे हैं । एक का दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है । भावधारा का क्रमिक विकास नाटक में नहीं रखा गया है ।

नाटक में चरम सीमा मंगल के प्रवेश से आती है । सम्पूर्ण नाटक नव्वे पृष्ठ का है । मंगल तिहत्तर पृष्ठ पर आता है, इससे पूर्व दो ही पात्र बातचीत करते हुए मंच पर रहे हैं । मंगल ने पी है । वह गुस्से में बाप पर बरकता है । वह माँ दीपा को भी नहीं सुनता । यही आदर्श तथा नैतिकहीनता का संघर्ष है, जिसमें आदर्श आत्महत्या करता है । इस प्रसंग के कथोपक्रम बातचीत के स्तर के होकर भी कुछ अधिक चुस्त हैं--

मंगल -- वाह रे, आपका समाज ! वाह रे उसके नियम... सब पासण्ड है... झूठ का व्यापार यहां से वहां तक ।

चन्दन -- अच्छा तो आप उसको ठीक करने निकले हैं ।

मंगल -- जी नहीं, ठीक करने नहीं निकला हूँ वो आप जैसे पैगम्बरों का काम है... मुझमें उतनी समझ कहा... खुद जी लू बहुत है ...

१- अमृतराय : 'विधियो की फालत', पृ० २३ ।

नन्दन -- जी तो अच्छा खासा रहे हो ...^१

मंगल -- तो आपको मिरच क्यों लगती है ?^१

यह संघर्ष और आगे बढ़ता है । नन्दन मंगल के स्कूतमाचा जड़ता है और स्वयं सिर धाम कर बैठ जाता है । दीपा जवान बैठे पर हाथ उठाने पर नन्दन को मत्सर्ना करता है । नन्दन अचानक उठकर अन्दर चला जाता है । दीपा मंगल को समझाती है । कुछ समझकर वह भी अन्दर जाती है । द्वार बन्द पाकर धबड़ाती है । दरवाजा तौड़ा जाता है तो दीपा की चीख निकल पड़ती है । नन्दन दम तौड़ चुका है ।

नाटक में असम्बद्ध प्रसंगों द्वारा असन्तोष, कुढ़न और मानसिक अवसाद व्यक्त किया गया है । नाटक दुःखान्त है, जिसमें 'असन्तोष' रस उभरता है । इस नाटक का प्रस्तुतीकरण यदि सावधानीपूर्वक न हुआ तो स्क दृष्टि में दर्शक इसे सहन नहीं करेंगे । संगीत तथा प्रकाश के सहारे कुशल कलाकारों द्वारा नाटक अपना प्रभाव स्पष्ट कर सकता है । इस प्रकार प्रसंगप्रधान नाटक हिन्दी में और भी लिखे गये हैं ।

धर्मवीर भारती—'नदी प्यासी थी', 'नीली फील', 'आवाज़ का नीलाम', 'संगमरमर पर स्कू रात', 'सृष्टि का आसिरी आदमी', ये पाँच स्कूकी हैं ।

विनोद रस्तोगी -- 'आज़ादी के बाद', 'सुबह के घण्टे', 'पैसा लड़की जनसेवा' ।

विष्णु प्रभाकर -- 'नव प्रभाव', 'करुणा', 'शक्ति का स्रोत' ।

देवीलाल सामर -- 'मृत्यु के उपरान्त', 'आत्मा की खोज' ।

रघुवीर शरण -- 'भारतमाता', 'परीक्षा' ।

अर्जुन चौध -- 'परमात्मा', 'नया युग', 'कविप्रिया' ।

ये सभी नाटक नवीन भाव-धारा को व्यक्त करने वाले प्रसंग प्रधान हैं । इनकी प्रस्तुतीकरण पद्धति अधिक महत्वपूर्ण है । रंगमंच प्रधान

नाटक हिन्दी साहित्य में नव्य युग से प्रेरित होकर अधिक लिखे जा रहे हैं ।

१- अमृतराय : 'चिंदिया की फाल', पृ० ७५ ।

ख- ऐतिहासिक आदर्श के नाटक

ऐतिहासिक नाटकों में इतिहास की ज्ञान्तरिक स्थितियों का चित्रण किया जाता है। इसकी कथावस्तु ख्यात रहता है। अतः नाटक में भावुकता प्रधान शैली का प्रयोग किया जाता है। पात्र भी पूर्व परिचित होते हैं। अतः दर्शकों का भावपक्ष उभारने में वे अन्य नाटकों के पात्रों की अपेक्षा अधिक सक्षम होते हैं। वे नैतिक मानदण्डों का स्थापना करते हैं। इसी से ऐतिहासिक नाटकों का वातावरण आदर्शपूर्ण रहता है। ऐतिहासिक नाटककार संस्कृत नाटकों की शास्त्रीय परिपाटी की अवहेलना नहीं करते, पर उसका अनुकरण भी नहीं करते। इन नाटकों ने ही सर्वप्रथम पाश्चात्य नाट्यशैली में और भारतीय नाट्यशैली में सामन्जस्य स्थापित किया।

ऐतिहासिक नाटक में क्रिया का विस्तार होता है।

वैकैक स्थानों पर वैकैक पात्रों द्वारा उसका स्पष्टीकरण होता है। बहुधा इनमें वैकैक वर्षों की कथावस्तु वर्णित की जाती है। इन नाटकों में नैतिकता का स्वर प्रधान रहता है। राष्ट्रीय चेतना को सुखर करने के लिए इनमें भारत का अतीत गुण गौरव प्रकट किया जाता है। अतीत की गरिमा द्वारा भविष्य का आदर्श-पथ निर्माण करना इन नाटकों का ध्येय रहता है। इनमें अतीत की नींव पर भविष्य का महल खड़ा किया जाता है।

ऐतिहासिक नाटकों के शिल्प में एक विशिष्टता संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व की है। इनका संयोजन नाटक में बाह्य तथा ज्ञान्तरिक दो प्रकार की स्थितियों द्वारा किया जाता है। जब दो विरोधी स्वभाव के व्यक्ति एक साथ रहते हैं अथवा दो विरोधी घटनाएँ एक बिन्दु पर मिलती हैं, तब नाटक में बाह्य संघर्ष उत्पन्न होता है। इसी प्रकार संस्कारों तथा प्रभाव में अन्तर पड़ने पर अनिर्णीत स्थिति में डूबल मन व्यक्ति में ज्ञान्तरिक द्वन्द्व उत्पन्न होता है। ऐतिहासिक नाटकों में जो घटना प्रधान हैं, उनमें बाह्य संघर्ष और

जा चरित्र प्रधान है, उनमें आन्तारिक द्वन्द्व अधिक उभरता है । इस प्रकार ऐतिहासिक नाटकों का रचना-विधान सामाजिक नाटकों की अपेक्षा अधिक कठिन है । ऐतिहासिक नाटककार को नाटकीय तथ्यों की उद्भावना भी करनी पड़ती है, साथ ही ऐतिहासिक वातावरण का भी निर्माण करना पड़ता है । रचना-विधान का ध्यान में रखकर डा० रामकुमार वर्मा ने ऐतिहासिक नाटकों को तीन कोटियों में विभाजित किया है--

१- घटना प्रधान

२- चरित्र प्रधान

३- वातावरण प्रधान

१-घटना प्रधान

भारतैन्दु हरिश्चन्द्र ने नाटकों का उद्देश्य था भारतीय जनता के गौरव का विकास तथा उसकी पतनावस्था को सुधारने का उपक्रम । इसी भावधारा से प्रभावित होकर उनके काल में ऐतिहासिक नाटकों को रचना की गयी । इस काल के नाटकों में घटनाओं की प्रधानता थी । चरित्र का प्रयोग किसी घटना को उभारने के लिए किया जाता है । कालक्रमानुसार इस प्रकार के घटना प्रधान नाटकों का विवरण डा० रामकुमार वर्मा ने दिया है, जिसे ही यहां देना ^{उचित} प्रतीत होता है ।

‘राधाकृष्ण दास के दो नाटक ‘पद्मावती’ (१८८२ई०) तथा ‘महाराणा प्रताप’ (१८९७ई०), मंच पर कई बार सँल गये । इस युग के अन्य ऐतिहासिक नाटककार थे, काशीनाथ सत्रा (तीन परम मनोहर ऐतिहासिक रूपक सन् १८८४), बैकुंठनाथ दुग्गल (श्रीधर सन् १८८४), श्री निवासदास (संयोगिता स्वयम्बर सन् १८८५) । भारतैन्दु की मृत्यु के बाद भी ऐतिहासिक नाटकों की परम्परा चलती रही । राधाचरण गोस्वामी कृत ‘अमरसिंह राठौर’ (सन् १८९५) बलदेवप्रसाद मिश्र कृत ‘मोराबाई’ (सन् १८९७) भारतैन्दु के

समकालीन लेखकों की रचनाएँ हैं, जो उनकी मृत्यु के बाद प्रकाशित हुई^१।

यह परम्परा आगे चलती रहा। बदरानाथ मट्ट का 'चन्द्रगुप्त' नाटक इसी विधा का है जो अभिनेय भी है। मारतैन्दुयुगीन नाटक के शौचप्रबन्ध के अध्ययन के बाहर हैं अतः घटनाप्रधान नाटकों का कोई उदाहरण प्रस्तुत करना आवश्यक नहीं है।

२- चरित्र प्रधान

चरित्र प्रधान नाटकों में पटनाएँ चरित्रों के उद्घाटन के लिए प्रयुक्त की जाती हैं। कुछ प्रमुख पात्रों के चरित्र का उद्घाटन माध्यम पात्रों तथा घटनाओं की सहायता से किया जाता है। प्रसाद जी के चरित्र-प्रधान नाटकों में रंगमंच की सफलता कम है, पर भारतीय गौरव को ऊँचा उठाने का उद्देश्य प्रमुख है। प्रसाद में ऐतिहासिक अनुसंधाता की प्रतिमा थी। उन्होंने अपनी शौच के आधार पर ऐतिहासिक तथ्यों में परिवर्तन भी किये हैं। इसी शौचपरक भावना के कारण उनके नाटकों में रंगमंच अधिक नहीं उभर सका। प्रसाद जी के ऐतिहासिक नाटक हैं—'राजश्री', 'विशाल', 'अजातशत्रु', 'जनमेजय का नाग यज्ञ', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', और 'ध्रुव स्वामिनी'।

चरित्र प्रधान ऐतिहासिक नाटकों में रंगमंच का प्रयोग डा० रामकुमार वर्मा युग के नाटकों में किया गया। उनके नाटक रंगमंच पर कुशलतापूर्वक अभिनीत किये जा सकते हैं। उनके ऐतिहासिक नाटकों में राष्ट्रीयता की भावना तथा नैतिक उत्थान का उद्देश्य प्रमुख है। उनके ऐतिहासिक नाटक हैं—'कला और कृपाण', 'विजयपर्व', 'जौहर की ज्योति', 'अशोक का शोक', 'महाराणा प्रताप' और 'नाना फड़मणीस'। उनके ऐतिहासिक स्कांक्रियों का संकलन 'इतिहास के स्वर' नामक पुस्तक में किया गया है।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'विजयपर्व', पृ० २२।

डा० रामकुमार वर्मा युग के अन्य ऐतिहासिक नाटककारों में चतुरसेन शास्त्री, जगन्नाथप्रसाद 'मिलिन्द' तथा हरिकृष्ण प्रेमा आदि के नाम भी उल्लेखनीय हैं ।

चरित्रप्रधान नाटकों का विधा को स्पष्ट करने के लिए जयशंकर प्रसाद के नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' तथा डा० रामकुमार वर्मा के नाटक 'नाना फड़नवीस' पर विचार करना आवश्यक है ।

'ध्रुवस्वामिनी' नाटक में ध्रुवस्वामिनी का चरित्र केन्द्रविन्दु है । उसी के आस-पास अन्य सभी पात्र तथा घटनाएँ घूमती हैं । वह नाटक के प्रारम्भ में ध्रुवस्वामिनी वाग्देवी का सा जीवन व्यतीत करती है । रामगुप्त उसे शंकराज की भेंट में देना चाहता है । ध्रुवस्वामिनी के चरित्र का यहाँ से विकास होता है । वह कहती है --

'कुछ नहीं, मैं केवल यही कहना चाहती हूँ कि पुरुषों ने स्त्रियों की अपूर्वा पशु-सम्पत्ति समझकर उनपर अत्याचार करने का अभ्यास बना लिया है, वह भौं साथ नहीं चल सकता । यदि तुम भरीरक्षा नहीं कर सकते, अपने कुल की मर्यादा, नारी का गौरव, नहीं बचा सकते, तो मुझे बेच भी नहीं सकते हो ।'

वह रामगुप्त से अपनी रक्षा के लिए सभी संभव प्रार्थना करता है । सफलता न मिलने पर वह दृढ़ निश्चय करती है -- 'मैं उपहार में देने की वस्तु शील मणि नहीं हूँ । मुझमें रक्त की सरल लालिमा है । मेरा हृदय पुण है और उसमें वात्मसम्मान का ज्योति है । उसकी रक्षा मैं ही करूँगी ।'

ध्रुवस्वामिनी की प्रारम्भिक स्थिति बहुत दयनीय है । वह अपने प्राणों का मूल्य नहीं समझ पाती --

१- ध्रुवस्वामिनी, पृ० २६ ।

२- ,, पृ० २८ ।

‘मला न क्या कर सकूंगी ? मैं तो अपने ही प्राणों का मूल्य नहीं समझ पाती । सुकपर राजा का कितना अनुग्रह है, यह भी मैं आज तक न जान सकी । मैंने तो कभी उनका मधुर सम्भाषण सुना ही नहीं । विलासिनियों के साथ मदिरा में उन्मत्त, उन्हें अपने आनन्द से अवकाश कहाँ ?’

ध्रुवस्वामिनी का चरित्र धीरे-धीरे जागृत होकर महारानी के पद तक जाता है । उसके हृदय की चारित्रिक मणियों से ही यह नाटक जगमगा रहा है । नाटक में शक्रराज , कौमा तथा मिहिर देव की घटनाएं ध्रुवस्वामिनी के चरित्र से सीधे सम्बद्ध प्रतीत नहीं होती, पर पराजित रूप में उनका सम्बन्ध ध्रुवस्वामिनी से है । ध्रुवस्वामिनी की रूपाशक्ति के कारण ही शक्रराज कौमा का परित्याग करता है तथा शक्रराज के विनाश के साथ ही कौमा और मिहिरदेव का भी वध होता है । स्पष्ट है कि ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक में ध्रुवस्वामिनी के चरित्र के आस पास ही सम्पूर्ण घटनाएं तथा पात्र घूमते हैं । उसके चरित्र विकास द्वारा वे सम्पूर्ण नारी समाज में जागृति फैलाना चाहते हैं ।

डा० रामकुमार वर्मा के ‘नाना फड़नवीस’ नाटक में ब नाना का चरित्र ही प्रधान है । उसके विकास के लिए ही नाटकीय घटनाएं तथा पात्र रच गये हैं । नाटक की भूमिका में नाटककार स्वयं स्वीकार करता है--

‘महाराष्ट्र की गौरव गरिमा से सम्पन्न जिस मनोविज्ञान की प्रतिष्ठा सात्विक पात्रों में होनी चाहिए उनमें नाना फड़नवीस प्रमुख हैं । जिस प्रकार छोटी-छोटी सहायक नदियाँ किसी बड़ी नदी से मिलकर जलप्रवाह को अधिक वेगमय बना देती हैं, उसी प्रकार अन्य पात्रों के मनोविज्ञान ने नाना-फड़नवीस के मनोविज्ञान को अधिक प्रसर बना दिया है । नाना का जीवन

वास्तव में अन्तर्द्वन्द्व और संघर्ष का प्रतीक है और इसी परिस्थिति में उनके चरित्र का आलोक समस्त महाराष्ट्र को राजनीति पर पड़ा है । इतने विखरे हुए मौतियों को ग्रथित करने वाला एक ही धागा है और उस धागे का नाम है नाना फड़नवीस^१ ।

नाना का प्रथम दर्शन ही आज और वीरत्न से भरा हुआ है । दुःख से दुःखी बालाजी राव पेशवा का सन्तुलन नाना फड़नवीस के आगमन से ही स्थापित होता है । बालाजी के प्रति नाना का कथन इस व प्रकार व्यक्त होता है--

“श्रीमन्त ! दोनों वीरों का रक्त इतिहास भी नहीं पोंछ सकता । बहने दीजिये उसे । महाराष्ट्र की फुट की सन्धियां शायद उसी रक्त से भरेंगी । मैं लज्जित हूँ कि अपना रक्त बहाने का अवसर न पा सका । श्रीमन्त माऊ ने शपथ लेकर मुझे रणभूमि से लौटा दिया ।”

बालाजी राव विश्वास राव के निधन पर शीहत हैं ।

नाना . उनमें शक्ति संचार करते हैं--

“श्रीमन्त ने इस वीरपुत्र के पिता होने का गौरव प्राप्त किया है । इस पानीपत के युद्ध में हार कर भी महाराष्ट्र ने युद्ध वीरों को उत्पन्न करने का गौरव घोषित कर दिया है । वह पराजय पाने पर भी विजयी है ।”

द्वितीय अंक में नाना सारे विद्रोहियों की चाल विनष्ट करते हैं तथा सही व्यक्तियों को शासन के लिए तैयार करते हैं । नाना का ध्यान देश की स्वतन्त्रता सुरक्षित रखने पर है । वे पेशवा माधवराव से कहते हैं-- “श्रीमन्त ! कभी-कभी मैं सोचता हूँ कि मगवान् अपनी इस क्रीड़ा-भूमि भारत को क्या नष्ट करना चाहते हैं ? मात्र परिस्थितियों के योग से कभी-

१- नाना फड़नवीस, पृ० १२ ।

२- “, ,” पृ० २० ।

कमी देश की अपार जाति हुई है । हमारे देश के लोग सहज ही महत्वाकांक्षी हो जाते हैं और कोई भी व्यक्ति उनके स्वार्थ में योग देकर पंक्ति में फूट डाल देता है । इस समय कम्पनी के कर्मचारियों का ध्येय भी हमारे बीच में फूट डाल देना है ।^१

इस प्रकार सच्चे स्वाभिमन्य देश की अखण्डता के लिए कृत संकल्प एक आकर्षक व्यक्तित्व का नाम नाना फड़नवीस है । तृतीय अंक का नाम ही नाटककार ने नाना फड़नवीस रखा है । तृतीय अंक में नाना फड़नवीस रघुनाथ राव राघोबा द्वारा भेजे गये षड्यन्त्र कारियों को पकड़ते हैं । महादेव तथा मामा नामक दो व्यक्ति गंगाबाई से मिलना चाहते हैं । सौदामिनी परिचारिका को धमका कर नाना इसका पता लगाते हैं तथा दोनों से रहस्योद्घाटन करवाते हैं । यहां नाना के चरित्र की विशेषता स्पष्ट करने के लिए कुछ कथोपकथन देना आवश्यक है --

सौदामिनी -- यह चांदी का थाल प्रस्तुत है ।

नाना -- इस चांदी के थाल में ये वस्त्र सजाइये ।

महादेव -- ये राजसी वस्त्र हैं, श्रीमन्त ! हम लोग इनका स्पर्श नहीं कर सकते ।

नाना -- स्पर्श नहीं कर सकते ? अच्छी बात है । इन्हें इस घेटी में ही रहने दीजिए । एक लात जोर जानना चाहता हूँ । इन वस्त्रों के साथ कोई करार भी भेजी गयी है ।

मामा -- कटार ? नहीं, श्रीमन्त ! कोई कटार नहीं भेजी गई ।

महादेव -- (धीरे से) मेरी कटार कहाँ है ?

नाना -- यह है । यह कटार इसी कदा में आप लोग झोड़ गये थे ।

१- नाना फड़नवीस, पृ० ४५ ।

महादेव -- जी हां यह मेरी कटार है । मैं इसे देत रहा था । उसकी यहाँ आवश्यकता नहीं थी, इसलिए मैंने उसे मेरे नीचे हो दबा दिया था । जल्दी मैं उठाना भूल गया ।

नाना -- काका राघोवा आप पर बहुत प्रसन्न हैं ।

महादेव -- नहीं नहीं श्रीमन्त ! हम लोग तो आपके पक्ष के हैं । काका राघोवा से हमारा कोई सम्बन्ध नहीं ।

ऐतिहासिक नाटकों का वर्णन डा० रामकुमार वर्मा ने 'विजयपर्व' नाटक की भूमिका में किया है, जिसमें यहाँ देना उचित प्रतीत होता है --

'सन १६३५ के बाद अर्धशताब्दी ऐतिहासिक नाटक लिखे गये हैं।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार कृत 'अशोक' (सन् १६३५) और 'रेवा' (१६४२), सैठ गोविन्ददासकृत 'शशिगुप्त' (१६४२), वृन्दावनलाल वर्मा कृत 'हंस मयूर' (१६४२ ई०) लक्ष्मीनारायण मिश्र कृत 'वत्सराज' (१६४६), हरिकृष्ण प्रेमी कृत 'प्रकाश स्तम्भ' (१६५४) आदि नाटक पूर्ववर्ती नाटकों से उत्कृष्ट हैं । इन नाटकों में ऐतिहासिक वातावरण है । श्री उदयशंकर मट्ट के ऐतिहासिक नाटक काव्यात्मकता लिए हुए हैं । 'दाहर' और 'शकविजय' उनके प्रमुख नाटक हैं ।'

यहाँ पं० उदयशंकर मट्ट के नाटक 'दाहर' की बालोचना प्रस्तुत है । इससे वातावरण तथा काव्यात्मकता दोनों का स्पष्टीकरण स्पष्ट हो सकेगा --

दाहर

दाहर मिस्र पर राज्य करने वाला एक बहुत पराक्रमी हिन्दू राजा था । उसके समय में ईराक का राजधानी बगदाद पर हैजाज़ का राज्य था । दाहर का पुत्र जयशाह भी बहुत बहादुर था, उच्चवर्गीय तथा बौद्ध धर्मावलम्बियों को देशद्रोहों की भाँति के कारण दाहर द्वारा और उसकी

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'विजयपर्व', पृ० २३-२४ ।

दो पुत्रियाँ सूर्यदेवी और परमाल केंद हुई ।

नाटक १ पाँच अंकों में है जो अनेक स्थानों पर उद्घाटित होते हैं । विस्तार के कारण नाटक में दृश्य सज्जा कठिन हो गई है । नाटक में लगभग तीस पात्र हैं, जिनका सृजन नाटककार की भावना के अनुसार हुआ है । सम्वाद सीधी सादी भाषा में वातावरण स्पष्ट करने वाले बातचीत के अधिक निकट हैं ।

दाहर -- क्या अन्तर है रे ।

सिपाही -- इस मले आदमी ने वस्त्र ही ढाले हैं फाड़ ।

शराबी -- वह ढाले हैं फाड़ और तेरा मुँह है माड़ ।^१

कथौपकथनों का अन्त संगीतात्मक रखा गया है । नाटक में घटनाएँ प्रधान नहीं हैं । किसी चरित्र का स्पष्टीकरण भी नाटक में नहीं हुआ है । नाटक वातावरण की सृष्टि करता है । अंक चार के दृश्य चार में सुहृद्मद विनकासिम अपनी विजय पर प्रसन्न होता है । वह दाहर के कटे हुए शिर के समक्ष उसकी बहादुरी का वर्णन करता है और दाहर की पुत्रियों को अपशब्द कहता है । इसी समय उसे अपने चारों ओर दाहर के सिर की हँसी गुंजती वामासित होती है । वह बेहोश होकर गिर जाता है तथा उसके द्वारा याकूब को पुकारने का शब्द हवा में गुंजता रहता है ।

इस प्रकार इस नाटक में नाटकीय वातावरण तथा ऐतिहासिक वातावरण उभारना ही नाटककार का उद्देश्य है । ऐतिहासिक प्रवृत्ति के नाटकों से हिन्दी नाट्यसाहित्य श्री सम्पन्न है । हिन्दी के अच्छे नाटक अधिकतर ऐतिहासिक ही हैं । इन तीनों प्रकार के ऐतिहासिक नाटकों को अधिकाधिक प्रभावशाली बनाने में रंगमंच, गीत-संगीत और नृत्य की योजना भी दृश्यगत प्रभाव डालने के लिए आवश्यक है । उनपर संज्ञाप में विचार किया जाता है --

१- उदयशंकर मट्ट : 'दाहर', पृ० १६ ।

रंगमंच(अभिनय)

ऐतिहासिक नाटक में दृश्यविधान किंवा स्थान विशेष को उद्घाटित करने के लिए रखे जाते हैं । इसकी कथावस्तु बहुधा मिश्र रहती है और उसका दृश्यविधान भी निश्चित सा रहता है ।

कथावस्तु बहुधा राजपरिवारों से सम्बद्ध रहती है । अतः दृश्य विधान जटिल हो जाता है । देश-काल और पात्रों की सीमाओं में न सिमित पाने के कारण ऐतिहासिक नाटकों की कथावस्तु में गहराई की अपेक्षा विस्तार अधिक रहता है । इनमें राजपरिवारों के आपसी कलह, विग्रह तथा मतवैभिन्य को लेकर बाह्य संघर्ष उभारा जाता है । नाटकीय कार्यावस्थाओं तथा सन्धियों का प्रयोग ऐतिहासिक नाटक में ही देखने को मिलता है । इन अवस्थाओं तथा सन्धियों का विकास संघर्ष में उभरता है । इसमें नाटक में क्रियाशीलता आती है तथा रंगमंच पर अभिनेताओं में भाव मंगिमाएं तथा मुद्राएं उभरती हैं । ऐतिहासिक नाटक के रंगमंच पर सामूहिक संघर्ष अधिक उभरता है । यह सत्ता प्रेम और द्वन्द्व पर अधिक आधारित रह जाता है । इसका बीज प्रथम अंक से ही पड़ जाता है जो बिन्दु, पताका तथा प्रकरी द्वारा विकसित होता हुआ कार्य की सम्पूर्णता में विलीन हो जाता है ।

ऐतिहासिक रंगमंच का उद्देश्य व्यक्ति समाज और राष्ट्र को ऊंचा उठाने का होता है । जीवन का सत्य, स्वामाविकता का विकास तथा नैतिक दृष्टिकोण की उद्भावना ऐतिहासिक नाटकों के रंगमंच से होती है । इस प्रकार इनका रंगमंच अन्य विधा के नाटकों से भिन्नता रखता है । इसी प्रकार ऐतिहासिक नाटकों में गीतों का प्रयोग भी अपनी विशिष्टता रखता है ।

गीत-संगीत-नृत्य

ऐतिहासिक नाटकों में राजपरिवार तथा सामन्ती विलास चित्रित किया जाता है । अतः इनमें नर्तकियों के नृत्य-गीत की योजना साधारण

हैं । गीतों से राजदरबार का वैभव, वातावरण का चित्रण, मनोरंजन तथा उद्दीपन का कार्य भी सम्पन्न होता है । श्री जयशंकरप्रसाद तथा डा० रामकुमार वर्मा के ऐतिहासिक नाटकों से कुछ उदाहरण देकर अपना मत स्पष्ट करना चाहता हूँ । इन नाटककारों ने गीतों का प्रयोग पात्रों के अन्तर्पक्ष का उद्घाटन करने के लिए भी किया है । इनके गीतों में वैदना, निराश जीवन का सिंहावलोकन तथा प्रवल वेग आदि मानसिक स्थितियों का स्पष्टीकरण हुआ है । प्रसाद के नाटकों में मागन्धी, पद्मावती, बाजिरा कुमारी, विरहद्वक और स्यामा ने अपने गीतों द्वारा ही अपने हृदयोंद्गार प्रकट किए हैं । मातृगुप्त, विजयदा तथा देवसेना का भी हृदय गीत बनकर फूट पड़ा है ।

देवसेना साधारण स्त्री से देवी बन जाती है । उसके हृदय का यह विकास उसके गीतों से स्पष्ट होता है । उसने कर्तव्य की पैदी पर अपने प्रेम का बलिदान किया है । मचलते हृदय की घड़कियों से बुना गया उसका गीत इस प्रकार है --

‘शून्य गगन में सौजता जैसे चन्द्र निराश ।

राका में रमणीय यह किसका मधुर प्रकाश ॥

हृदय हूँ सौजता किसको छिपा है कौन सी तुफमें ।

मचलता है बता क्या हूँ छिपा तुफसे न कुछ मुफमें ॥

‘स्कन्दगुप्त’ नाटक में ‘स्कन्दगुप्त’ के प्रति देवसेना की जैसी प्रेम की पुकार है, वैसी ही ‘चन्द्रगुप्त’ में मालविका तथा ‘ध्रुवस्वामिनी’ में कौमा की है ।

प्रेम के अतिरिक्त प्रसाद जी के पात्र शान्ति, जीवन-दर्शन तथा रहस्यादि के उद्घाटनार्थ भी गीतों का प्रयोग करते हैं । ‘स्कन्दगुप्त’ नाटक में देवकी के बन्दीगृह में शर्वनाग उसका वध करने जाने वाला है । शर्वनाग भटार्की, अनन्त देवी तथा प्रपंचबुद्धि के षड्यन्त्र की पूर्ति करना चाहता है । साध्वी देवकी भगवान में विश्वास कर शान्ति पाना चाहती है । वह गाती है--

‘फलना बने प्रलय की लहरें
शीतल हो ज्वाला की जांधी
करुणा के घन बहरे’

इसी प्रकार श्मशान में विजया तथा दैवसेना की उपस्थिति के समय नश्वरता पूर्ण गीत पल्लव-पल्लव पर विसर उठता है--

‘सब जीवन बीता जाता है ।

इ धूप ब्राह्म के सैल सद्गुण ॥’

व्यक्ति की भावनाओं को स्पष्ट करने के अतिरिक्त प्रसाद ने वातावरण निर्माण के लिए नृत्यगीत अपने नाटकों में रखे हैं । ‘विशाख’ नाटक में नर्तकियाँ राजसभा के मादक वातावरण को अपने नृत्य और गीत से और सुखर बनाती हैं । ‘अजातशत्रु’ नाटक में इस प्रकार के चार गीत रखे गये हैं । इनमें से एक गीत उदयन के समक्ष नर्तकियों द्वारा गाया जाता है, शैब मागधी तथा श्यामा द्वारा गाये जाते हैं । ये गीत उदयन विह्वलक तथा समुद्र दत्त की बाहूलादक वृष्टि को उमारते हैं । ‘जनमेजय का नाग यज्ञ’ नाटक में भी राजसभा के सौन्दर्य विभास की वृष्टि नर्तकियों द्वारा की गयी है । सम्राट समुद्रगुप्त का मनोरंजन नर्तकियों द्वारा किया जा रहा है । उस अवसर पर यह गीत गाया जाता है --

न डेढ़ना उस अतीत स्मृति से, खिंचे हुए बीनतार कौकिल

हृदय झुल में मिला दिया है, उसे चरण बिन्ध सा किया है ।

खिले फूल सब गिरा दिया है, न अब बसन्ती बहार कौकिल ।’

ध्रुवस्वामिनी नाटक में भी शक्रराज के दरबार में नर्तकियों का नृत्य गीत रखा गया है ।

डा० रामकुमार वर्मा के नाटकों में भी उपर्युक्त दोनों स्थितियों के लिए नृत्य तथा गीतों की योजना है । ‘विजयपर्व’ नाटक के तृतीय अंक में महाराणी तिष्यरक्षिता कलिंगयुद्ध से घबरायी हुई है । वे महाराज बशीक का ध्यान युद्ध से विरत करना चाहती हैं । अपनी सेविका

चारुमित्रा को घुंघरू बांधने का आदेश देकर वे स्वयं गातों हैं--

जली पहचान गया कलि को
 अपने स्वर से स्वर्ग बनाया
 इस सुमनांजलि को
 मन्द पवन धीरे बहा उर में सर अनुराग ।
 कलित झुंज में कैतकी मौन रही है जाग ।^{*}
 खिलने का सम्वाद कौन देता कुसुमांजलि को
 जली पहचान गया कलिको ॥^{*}

गीत समाप्त होने तक चारु घुंघरू बांधकर नृत्य के लिए उपस्थित होती है । इसी बीच सम्राट अशोक प्रवेश करते हैं । युद्ध में कौमलता मरने के अपराध के लिए वे चारुमित्रा को जंगलों पर नृत्य करने का दण्ड देते हैं । इस प्रकार उक्त गीत तथा नृत्य कथावस्तु से सम्बद्ध हो जाता है ।

डा० वर्मा ने जहाँ पात्रों के मनोगत भावों को स्पष्ट करने के लिए गीत रसे हैं वहाँ वे नाटकीय कथावस्तु से सम्बद्ध हैं ।^{*} दीपदान स्कांकी में कुंवर के बिस्तर पर लेटा हुआ पन्नाधाय का पुत्र चन्दन भय खाकर जागता है तथा पन्नाधाय से गीत गाने को कहता है । धायर्मा ने इस समय जो गीत गाया, वह उसके अन्तर्पक्ष को उद्घाटित तो करता हो है । साथ ही भयादि से गम्भीर वातावरण की सृष्टि करता है--

उड़जा रे पंखरुखी सांफ पड़ी ।
 चार पहर बारड़ली जोही
 मैड़ या सड़ी र सड़ी
 उड़जा रे पंखरुखी सांफ पड़ी ॥
 डब-डब मी था नैन दिरिफड़ा
 लग फड़ी र फड़ी ।
 उड़ जा रे पंखरुखी सांफ पड़ी ॥

१- डा० रामकुमार वर्मा : विजयपर्व , पृ० १०१ ।

तेरी फिकर हूँ मया दिवानी
मुसकल घड़ी र घड़ी
उड़जारे पसरुजा साँक पड़ी १॥

इस प्रकार ऐतिहासिक नाटकों के गीत कथावस्तु में वातावरण की सृष्टि तथा पात्र की मनोदशा के स्पष्टीकरण के लिए प्रयुक्त होते हैं। ऐतिहासिक नाटकों के शिल्प में उनकी महत्वपूर्ण भूमिका असंदिग्ध है।

ग- समस्या नाटक

समस्या नाटकों में युग जीवन प्रस्तुत किया जाता है। कोई युगीन समस्या उठा ली जाती है और उसका गाढ़ा या हल्का चित्र नाटककार की चमत्ता के आधार पर खींचा व जाता है। इन नाटकों की नाट्यकला बुद्धिवादी, यथार्थ नाट्यशैली पर आधारित होती है। यथातथ्य चरित्र शैली में ऐतक की क्रान्तिप्रियता स्पष्ट होती है। इस प्रकार इन नाटकों में वर्तमान समस्याओं को सुलझाने का प्रयास रहता है।

इन नाटकों का रंगमंच स्वामाधिक होता है। मंच पर यथार्थ जीवन की क्रांती ही प्रस्तुत की जाती है। मंच पर अधिक ठाठ जोड़ना समस्याप्रधान नाटककार को अभिप्रेत नहीं, उसका लक्ष्य तो अपनी समस्या उभारने का होता है। इसी कारण इन नाटकों में गीतों का प्रयोग अस्वामाधिक माना जाता है। दैनिक जीवन में समस्याओं से झुक्त रहने पर कौन गीत गाता है? इसी स्वामाधिकता के लिए इन नाटकों से गीतों का बहिष्कार हुआ। इन नाटकों में निधेधात्मक दृष्टिकोण से बूटियों की छानबीन होती है।

१- डा० रामकुमारकी : दीपदान, पृ० ५६।

समस्या-नाटकों के सम्वाद लघु रहते हैं और उनका निरूपण स्वाभाविकता के आधार पर किया जाता है । इन नाटकों की सम्वाद योजना व्यंग्य-विनोद, हाज़िर-ज़वाबी तथा हल्की प्रभावशालिता के आधार पर चलती है । इन नाटकों में अंक तथा दृश्यों की संख्या सीमित रहती है । कुछ आलोचक दृश्यों की कमी नाटकीय प्रवाह के लिए बाधक मानते हैं । उनके मत में नाटक में गत्यात्मकता बनाये रखने के लिए दृश्य परिवर्तन आवश्यक है । समस्या नाटकों पर डा० रामकुमार वर्मा ने अपना अभिमत सविस्तार दिया है । यहाँ स्पष्टता के लिए उसका उल्लेख आवश्यक है --

“आधुनिक जीवन को देखते हुए हमारे नाटकों को चरित्रप्रधान होना चाहिए । प्रत्येक व्यक्ति को रूपरेखा मनोभावों के विकासानुसार स्पष्ट होनी चाहिए । हमें वर्ग और समूह के यथार्थ व्यक्तियों पर अधिक ध्यान देना चाहिए, क्योंकि उन्हीं के मनोविज्ञान के सहारे हम जीवन के गूढ़ रहस्यों से परिचित हो सकते हैं । वर्ग के चित्रण में सिद्धान्त की प्रमुखता पहले आती है और उसके जीवन का एक विशेष सम्भवतः मलिन और उदास दृष्टिकोण आ जाता है । जीवन के प्रति हमें असन्तोष पहले ही लगने लगता है फिर हम स्वरूप जीवन का रूप ही कैसे निरूपित कर सकते हैं ? शा ने जनता की रुचिकी सदैव उपेक्षा की । उसने वास्तविक अप्रामाणिक जीवन को आधार मानकर समाज के दुराचरण की खूब निन्दा की । उसमें प्रत्येक स्त्री को बतला दिया कि वह क्या है ? उसने प्रत्येक पुरुष को बतला दिया कि उसका उत्तरदायित्व क्या और कैसा है । अतः स्वस्थ जीवन के लिए गर मनोभावों के अभाव में जूझी से अच्छी कथा स्वप्न के रंगीन जाणिक जाल से श्रेष्ठ नहीं हो सकती ।”

१- डा० रामकुमार वर्मा : ‘रेशमी टाई’, पृ० १४ ।

समस्या प्रधान नाटकों की प्रकृति पर विचार करते हुए
आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी लिखते हैं --

‘समस्या प्रधान नाटकों की शैली पूर्णतया स्वच्छन्दतापूर्ण है । उनके पात्र बहुमुखी तथा गतिशील होते हैं । उनका सम्पूर्ण कार्य व्यापार वहिर्द्वन्द्व तथा अन्तर्द्वन्द्व से भरा रहता है । उनका मानस द्रन्. का रंगमंच बन जाता है । इस शैली के नाटक जीवन को उपस्थित करते हैं, उसे निरखने, परखने का अवसर देते हैं तथा प्रभाव में दृष्टि को पुष्ट एवं स्पष्ट करते हैं । यह शैली मावलीक को सबल बनाती है तथा आन्तरिक दृष्टिकोण की ओर प्रेरित करती है । यह अलौकिकता में विश्वास न कर सही मानव बनाती है । दर्शक की दामता, सामर्थ्य, निर्णय, विवेक एवं रसानुभूति की निधि को निगुणित करती है । इस प्रकार की नाट्य शैली में जीवन की जिन्दादिली विखरी रहती है ।’

इस प्रकार समस्या नाटकों की शैली पर विचार करने से उनके दो बड़े स्पष्ट परिलक्षित होते हैं--१- सुधारात्मक, २- प्रचारात्मक । सुधारात्मक बर्ग में नारी की समस्या, प्रेम तथा मूल की समस्या और समाज में नयी रौशनी से उत्पन्न होने वाले परिवर्तनों की समस्या से संबंधित नाटक आते हैं । प्रचारात्मक बर्ग में मार्क्सवादी विचारधारा के प्रगतिशील नाटक आते हैं । इनमें बलीय मत ही अधिक उभरते हैं । इसी से नाटकीय कला का अधिक विकास नहीं हो पाता । इन समस्याओं को लेकर चलने से ये नाटक सीधे सादे रंगमंच को अपेक्षा रखते हैं ।

कथावस्तु और रंगमंच

समस्या नाटकों की कथावस्तु घटनात्मक नहींकर मनोवैज्ञानिक अधिक होती है । अतः इनका विस्तार में प्रभाव न डालकर गहराई में अधिक प्रभाव डालता है । यथार्थ का चित्रण, जीवन का संघर्ष, अधिकारों की मांग

१- नन्ददुलारे बाजपेयी ? ज्योत्सकरप्रसाद, पृ० १६६ ।

इन नाटकों की विशेषता है। जीवन के लिए कोई सन्देश देना इनका उद्देश्य नहीं। जीवन के शिथिल अंग को उभार देना इनका लक्ष्य है। ऐतिहासिक नाटकों का रंगमंच जहाँ कर्तव्य को उभारता है, वहाँ समस्या-नाटकों का रंगमंच अधिकारी को चित्रित करता है। अपने अधिकारों की प्राप्ति न होने पर ही पात्रों में संघर्ष की स्थिति उत्पन्न होती है। समस्या-नाटक के रंगमंच में गम्भीरता अधिक रहती है। पाश्चात्य प्रभाव से इन नाटकों में हार तथा निराशा की छाया भी अधिक उभरती है। जीवन में दुःख, चिन्ता आदि का जो वातावरण रहता है, उसका यथार्थ प्रदर्शन इस प्रकार के नाटकों के रंगमंच पर रहता है। मानसिक तनाव तथा जकड़न इस रंगमंच का वर्ण्य विषय है। समस्या-नाटकों की वस्तु व्यक्ति या परिवार की समस्याओं को लेकर बढ़ती है अतः संकलनत्रय के लिए अधिक सुविधा रहती है। समय, स्थान तथा क्रिया की एकता के कारण नाटक में गम्भीरता उभरती है। आंगिक, वाचिक तथा आचार्य अभिनय उभारने के स्थान पर समस्या-नाटकों के रंगमंच में सात्विक अभिनय अधिक उभारा जाता है। वाह्य तथा आन्तरिक दोनों प्रकार का संघर्ष इस रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता है। समस्या-नाटकों का अभिनय बुद्धिपदा को प्रधानता देता है। अतः उसका मनोवैज्ञानिक प्रभाव अधिक पड़ता है। कुछ काल के लिए इस प्रभाव में दर्शक जा जाता है, पर वह रसस्निग्ध नहीं हो पाता। यह रंगमंच अपने प्रभाव में दर्शक के भावोद्वेलन को उभारता है पर सन्तुष्टि प्रदान करने की क्षमता नहीं रखता है। समस्या-नाटक का प्रभाव स्वप्न-सा धुल जाता है। ऐतिहासिक नाटकों के अभिनय से उसके पात्रों का त्याग, बलिदान दर्शकों पर अपना प्रभाव छोड़ता है। उनकी चारित्रिक गरिमा स्थायी प्रभाव डालती है। समस्या-नाटकों से इस प्रकार का स्थायी प्रभाव नहीं पड़ता है वे दर्शक को फँसोकर छोड़ देते हैं। समस्या नाटकों के अभिनय में उल्लास होता है, निकलने का रास्ता नहीं।

समस्या नाटकों का अभिनय चित्रात्मक अधिक रहता है। आदर्श अथवा नैतिकता के लिए मध्योत्तर न रहने से ये नाटक जीवन के उन एकान्तिक चित्रों को भी रंग पर उभारते हैं, जिनका प्रकाश ऐतिहासिक रंग पर असम्भव है।

श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में इसी प्रकार का समीक्षात्मक रंगमंच अधिक

मुखर होकर उभरता है ।

ग- गीत, संगीत, नृत्य

समस्या-नाटकों की कथावस्तु यथातथ्यपरक रूप में विकसित होती है । पात्र तर्कप्रधान होते हैं । अतः स्वाभाविकता को देखते हुए रंगमंच पर गीत गाना उनके लिए अस्वाभाविक है । समस्या-नाटकों के प्रमुख लेखक श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र बुद्धिवादी अतिश्रुता के कारण बहुत बार भावुक हो जाते हैं । ऐसी स्थिति में उनके नाटकों में गीतों की सम्भावना बढ़ जाती है । जीवन के कुरूप पक्ष का उद्घाटन करने के कारण समस्या-नाटकों का लेखक गीतों का प्रयोग अपने नाटकों में नहीं करता है । समस्या-नाटककारों की प्रकृति पर डा० रामकुमार वर्मा ने लिखा है -- "हमारे प्रगतिशील लेखकों की दृष्टि सदैव कुरूपता की ओर ही रहती है, वे साहित्य में सदैव इन्हीं को अंकित करना चाहते हैं । पहले से ही वे अपने दृष्टिकोण को साहित्य के व्यापक क्षेत्र में संकुचित बना लेते हैं । वे प्रकृति या जीवन का यंगलमय रूप नहीं देखते । वे एक प्रतिहिंसा लेकर साहित्य का निर्माण करना चाहते हैं । साहित्य की रचना यदि प्रतिहिंसा लेकर हुई तो वह सर्वकालीन सत्य और सौन्दर्य से बहुत दूर होगी, ऐसा मेरा विश्वास है । वे अपनी रचनाओं में कुत्सित चित्रों को उपस्थित करना चाहते हैं । वे इससे चाहे अपने समाज का हित मले ही कर लें, पर साहित्य का हित नहीं कर सकेंगे ।"

इस प्रकार की बुद्धिवादी यथातथ्यपरक कथावस्तु के वाहक पात्रों में गीतों की उद्भावना सम्भव नहीं है । ऐतिहासिक नाटकों की तरह राजसी अथवा सामन्ती वातावरण भी इन नाटकों में उभारना ध्येय नहीं रहता है अतः नृत्य के लिए भी अवकाश नहीं रहता । इन नाटकों में पात्र स्वयं परिस्थितियों के मंत्र पर नृत्य करता है ।

१- डा० रामकुमार वर्मा : "रेखी टाई", पृ० ११

रंगमंच पर नाटकीय पात्र की भावभूमि को अधिक उभारने के लिए नेपथ्य संगीत इन नाटकों में प्रश्रय पाता है। संगीत और प्रकाश पात्र की मनोदशा को उभारने के लिए प्रयुक्त होते हैं। कथावस्तु के विकास में सहायक न होकर रंगमंच का रंग अधिक गाढ़ा करने की दृष्टि से पृष्ठ संगीत का प्रयोग इन नाटकों में किया जाता है।

हिन्दी के समस्या-नाटक

जैसा कि स्पष्ट किया जा चुका है कि समस्या-नाटकों की रचना के दो प्रकार के उद्देश्यों से प्रभावित होकर की गयी है। या तो उनमें सुधारवादी प्रवृत्ति प्रमुख है या फरारवादी। इन्हीं दो दृष्टियों से नाटकों पर विचार किया जा रहा है।

सुधारवादी प्रकृति के नाटक

युगीन समस्याओं को लेकर इस प्रकार के नाटकों की रचना की जाती है। इनकी कथावस्तु में प्रेम, मूल, असमानता और अन्य कोई सामाजिक समस्या वर्णित रहती है। इस प्रकार के नाटकों की रचना हिन्दी में बहुत अधिक की गयी है। कुछ प्रमुख लेखकों के नाटकों का उल्लेख इस प्रकार किया जा रहा है :

लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सिन्दूर की होली', 'राधास का मन्दिर'।

डा० रामकुमार वर्मा -- 'पृथ्वी का स्वर्ग', 'रजनी की रात', 'एक तोला जफ़ीम की कीमत' तथा चक्कर का चक्कर एकाकी भी समस्या प्रदान हैं।

पं० बैचन शर्मा 'उग्र' -- 'महात्मा हुंसा' (१९२२ई०), 'गंगा का बेटा' (१९४६ई०), 'बुम्बन' (१९३७), 'जावारा' (१९४२) और 'बन्धुवाता' (१९४३ई०) इस दिशा को पुष्ट करने वाले नाटक हैं।

श्री पृथ्वीनाथ शर्मा -- 'पुविधा', 'अमराधी' और 'साध'।

बृन्दावनलाल वर्मा -- 'धीरे धीरे'।

मगवतीचरण वर्मा -- 'रूपया तुम्हें सा गया ।'

विनोद रस्तोगी -- 'जाजादी के बाद', 'सुबह के घण्टे', 'पैसा', 'लड़की',
'जनसेवा' ।

सच्चिदानन्द वात्सल्यन -- 'मुकुट' ।

विष्णु प्रमाकर -- 'नवभारत', 'करुणा' और 'शक्ति का स्रोत' ।

इस समय भी इस मावधारा के नाटक अधिकता से लिखे जा रहे हैं । समस्यानाटकों की सुधारवादी प्रवृत्ति तथा नाट्यशिल्प एवं रंगमंच की उपर्युक्त मान्यताओं की पुष्टि के लिए समस्या प्रधान नाटकों के प्रमुख लेखक पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक 'सिन्दूर की होली' का यहां विवेचन किया जा रहा है :

'सिन्दूर की होली'

स्वार्थी प्रवृत्ति, वैवाहिक स्वतन्त्रता तथा पुनर्विवाह इन तीन समस्याओं को नाटक में उठाया गया है । मनुष्य अपने स्वार्थी श हत्या तक कर देता है पर परिणाम में झूठा आत्मतोष प्राप्त करना चाहता है । मुरारीलाल एक डिप्टी कलेक्टर हैं । उन्होंने अपने मुंशी माहिरखली की सहायता से एक व्यक्ति की नदी में डुबो दिया, क्योंकि उसके पास आठ हजार रुपये थे । उन रुपयों से उन्होंने कारखाना, बंगला बनवाया । अपने सन्तोष के लिए वे मृतक व्यक्ति के पुत्र मनोजशंकर को पढ़ाते-लिखाते हैं तथा अपनी पुत्री चन्द्रकला से उसका विवाह करना चाहते हैं ।

दूसरी समस्या वैवाहिक स्वतन्त्रता की है । चन्द्रकला मुरारीलाल की इकलौती सन्तान है । मुरारीलाल मनोजशंकर के साथ उसकी शादी कर उसे सब अपने पास ही रखना चाहते हैं । चन्द्रकला शादी-विवाह में स्वतन्त्र निर्णय लेना पसन्द करती है । वह स्वच्छन्द प्रकृति के व्यक्ति रजनीकांत से विवाह करना चाहती है ।

तीसरी समस्या स्त्री पुनर्विवाह की है। मनोरमा बाल विधवा है। उसकी अवस्था भी चन्द्रकला की अवस्था के बराबर है। उसके वैधव्य का लाम मुरारीलाल अपनी वासनात्मक पूर्ति करके उठाना चाहते हैं। मनोरमा अपने वैधव्य की दुहाई देती है, पर वह मनोजशंकर को चाहती है। वह मनोजशंकर के साथ हूबनीकेश चली जाना चाहती है, पर यह कार्य उसे विस्मृत हो जाता है।

यही तीन समस्याएं नाटक में उठायी गयी हैं। पाश्चात्य नाटकों (के नाटक) के आधार पर लिखने के कारण मिश्र जी के नाटकों की समस्याएं अनुभूतिपरक नहीं हैं। वे बुद्धिवादी ही अधिक रहती हैं। इसी से उनके समस्या नाटक प्रभावित करने में असमर्थ रहते हैं।

मंचन की दृष्टि से नाटक असफल है। शेक्सपियर के नाटकों में मृतात्माओं के कारण वातावरण अधिक मयावह हो जाता है। मिश्र जी के इस नाटक में जीवित पात्र ही उससे कम मयावह नहीं हैं। मनोजशंकर हेमलेट की तरह ही अपने को आत्मघाती पिता की सन्तान मानकर पागलों के सा व्यवहार करता है। यह पात्र अपना कोई प्रभाव नहीं डालता है। वह सर्वथा अग्राह्य है। दोनों स्त्री पात्र मनोरमा और चन्द्रकला भी सनकी हैं। उनके आचरण भी किसी दिशा का अनुगमन करते प्रतीत नहीं होते। वातावरण संवाद तथा चरित्रों की अस्पष्टता के कारण नाटक मंचन के लिए असफल है।

नाटक का वातावरण विदेशी लगता है। वह दर्शकों पर अपना प्रभाव नहीं डाल पाता। अतः समस्याओं का निरूपण करने पर भी नाटक कोई समाधान प्रस्तुत करने में असमर्थ है। नाटक में यद्यपि नाटककार समस्याओं का चित्र स्पष्ट नहीं कर पाया है, पर समाज की बौद्धिक स्थिति तथा अंगत स्थिति का निरूपण अवश्य कर सका है। प्रचारवादी प्रवृत्ति के समस्या नाटक हिन्दी में स्वतन्त्र रूप से प्राप्त नहीं होते। सुधारवादी नाटकों

में हो प्रचार का स्वर मुखर हो जाता है ।

प्रचारवादी प्रवृत्ति

इस प्रवृत्ति पर नाटक लिखने वाले प्रगतिशाल लेखक रूस के साम्यवाद से प्रभावित हैं । साम्यवादी मान्यताओं को लेकर उनका प्रचार करना ही उनका उद्देश्य है । जैसा कि स्पष्ट हुआ है कि ठोस प्रयास इस दिशा में नहीं के बराबर हुए हैं । सुधारवादी नाटकों में ही प्रचारवादी प्रवृत्ति उभरती है । ऐसे नाटकों में भगवतीचरण वर्मा कृत 'रूपया तुम्हें खा गया', विनोद रस्तोगी कृत 'पैसा, लड़कियाँ, जनसेवा' और विष्णु प्रभाकर कृत 'शक्ति का झोत' आदि नाटक देखे जा सकते हैं ।

इन नाटकों में भ्रष्ट तथा असमानता की समस्याएँ उठाई जाती हैं । इनमें लेखक की क्रान्तिकारी प्रवृत्ति अधिक तीव्र रहती है । वह अपनी लेखनी से ही असमानताओं को दूर करना चाहता है । इन नाटकों की प्रकृति उपर्युक्त नाटकों की भाँति ही होती है । अतः इनको उदाहरण पृथक् देना आवश्यक नहीं है । दूसरा कारण यह भी है कि इस प्रवृत्ति के स्वतन्त्र नाटक बहुत कम हैं । स्पष्ट है कि समस्या-नाटक समाजवादी नाटक हैं, जिनका भविष्य आधुनिक परिस्थितियों को देखते हुए उज्ज्वल कहा जा सकता है ।

घ- विद्वेषक रहित हास्य-व्यंग्य के नाटक

रसों में हास्य रस का महत्वपूर्ण स्थान है । आचार्य भरत ने रस गणना में हास्य को दूसरा स्थान प्रदान किया है :

शृंगार हास्य करुण रौद्र वीर भयानकः ।

वीरभत्साद्भुत संज्ञौ चैत्याष्टौ नाट्ये रसोः स्मृताः ॥^१

उन्होंने एक रूपक द्वारा हास्य के स्वरूप को भी स्पष्ट किया है कि जिस प्रकार विविध व्यंजन और औषध हव्यों के संयोग से रस

१ डा० नगेन्द्र : भारतीय काव्यशास्त्र की मीमांसा, पृ० १६, नाट्यशास्त्र ६।१५

निष्पन्न हुआ करता है, वैसे ही नाना भावों के स्फूर्ति होने पर रस निष्पन्न होता है। हास्य का वर्ण श्वेत माना गया है। उसका देवता प्रमथ (महादेव) है। हास्य की उत्पत्ति बताते हुए भरत ने अपना मत इस प्रकार दिया है:

‘विपरीतता लोकारे विकृताचारामिधान के भवश्च ।

विकृतेरर्थ विशेषैर्ह सताति रसः स्मृतौ हास्यः १॥’

हास्य की अवतारणा चंचलता, व्यंग्य तथा ठिठाई से होती है, नाक, गाल हिम लाना, अनुभाव या आलस्य, ऊँघना आदि व्यभिचारी भाव हैं।

हास्य के आत्मस्थ और परस्थ दो भेद हैं। साहित्य

दर्पण में हास्य के छः भेद -- स्मित, हंसित, विहसित, उपहसित, अनहसित और अतिहसित किये गये हैं। आधुनिक हिन्दी काव्यशास्त्रियों में डा० रामकुमार वर्मा ने उत्तम, मध्यम तथा अधम तीन प्रमुख भेदों के आधार पर हास्य के बारह भेद किये हैं। पाश्चात्य काव्यशास्त्रियों के अनुसार हास्य के पाँच भेद किये गए हैं -- व्यंग्य या विकृति (*Stire*), अति रंगनाया परिहास (*Parody*) वक्रोक्ति (*Irony*) वचनवैदग्ध्यता या वाक्छल (*Wit*) हिन्दी नाटकों में इन सभी प्रकारों के हास्य का प्रयोग किया गया है। हास्य का विशिष्ट रूप ही नाटकों में मान्य हुआ है। नाटकीय हास्य के विषय हैं श्री जयशंकरप्रसाद के विचार निम्नलिखित हैं:

‘एक शब्द कामिक हास्य के बारे में लिखना है। वह यह कि वह मनोरंजनकारी बृत्ति का विकास है। जिस जाति में स्वतन्त्र जीवन को चैष्टा है, वही इसके सुगम उपाय और सम्य परिहास दिखलायी देता है। यहाँ तो रोनेसे फुरसत नहीं। विनोद का समाज में नाम ही नहीं, फिर उसका उत्तम रूप कहाँ से दिखलायी दे। औंजी का अनुकरण हमें नहीं रुचता, हमारी

१ डा० नगेन्द्र : भारतीय काव्यशास्त्र की भीमांसा, पृ० २०, नाट्य शास्त्र ६।४६

२ डा० रामकुमार वर्मा : अनुशोलन, पृ० ७१।

३ डा० बीरेन्द्र वर्मा : हिन्दी साहित्य कौशे, पृ० ८८६।

जातीयता ज्यों-ज्यों सुरुचि सम्पन्न होगी वैसे-वैसे इसका शुद्ध मनोरंजन कारी विनोदपूर्ण भाव का और व्यंग्य का विकास होगा । क्योंकि परिहास का उद्देश्य संशोधन है, यह साहित्य के नवरसों में से एक है, किन्तु इस विषय की उत्तम कल्पनाएं बहुत कम हैं । आजकल पारसी रंगमंच वाले एक स्वतन्त्र कला गढ़कर दो तीन दृश्यों में फिर जगह-जगह उसे भर देते हैं, जिसमें कभी-कभी ऐसा हो जाता है कि अतीत दुःख दृश्य के बाद ही एक फुहड़ हंसी का दृश्य उपस्थित हो जाता है, जिसमें जो रस बना हुआ रहता है, वह लुप्त हो एक वीरमत्स रसाभास उत्पन्न हो जाता है । इसका परिपाक पूर्णरूप से होने नहीं माता और मूलकथा के रस को बार-बार कल्पित करके दर्शकों को देखना पड़ता है । अन्त में नाटक देख लें पर एक उत्सव वा तमाशा का दृश्य हा-आंस में रह जाता है । शिक्षा के आवर्ण का ध्यान भी नहीं रह जाता । इसीलिए हम ऐसे कामिक के विरुद्ध हैं^१ ।

इससे स्पष्ट है कि शिष्ट हास्य उत्पन्न करने हेतु हिन्दी नाटकों में दो विचार प्रयुक्त होते हैं । या तो संस्कृत नाटक परिपाटी के अनुसार नाटक में हास्य उत्पन्न करने वाले पात्र रखे जायें या नाटकीय संवादों में परिहास उत्पन्न करके यह कार्य सम्पन्न किया जाय । इन दोनों प्रकार के हास्य प्रयोगों पर विचार किया जा रहा है :

१- कथानक के पात्रों द्वारा हास्य की सृष्टि

कथानक से सम्बन्ध हास्य अभिनेता नाटक में विभिन्न दृष्टिकोणों से रखे जाते हैं । इससे पात्रों द्वारा उत्पन्न हास्य की स्थितियाँ स्पष्ट हो जाती हैं ।

१- नायक के सहचर के रूप में : कोई अभिनेता नायक का मुँह लगा होता है तथा अपनी वाक्पटुता से नायक का मनोरंजन करता है । यह परिपाटी संस्कृत नाटकों की विदूषक परिपाटी की समानवर्ती है ।

- २- हास्य या विनोद के माध्यम से कभी-कभी सकेतपूर्ण बात कही जाती है ।
वे बातें चमत्कार के साथ ही शिक्षा भी प्रदान करती हैं ।
- ३- कथावस्तु को गतिशील बनाने के लिए पात्रों को रखा जाता है । वे हास्य अभिनेता कथावस्तु को दृन्धमय वातावरण में विकसित करते हैं ।
- ४- सन्देश वाहक के रूप में नायक तथा नायिका का मिलन कराते हैं ।
- ५- कथानक से ही सम्बद्ध कुछ पात्र हास्य की स्थितियाँ उत्पन्न करने के लिए सतत प्रयत्नशील रहते हैं ।

जयशंकर प्रसाद और डा० रामकुमार वर्मा के नाटकों से उपर्युक्त स्थितियों के हास्य देखे जा सकते हैं ।

जयशंकरप्रसाद के नाटकों में धातुसेन, महापिंगल, कश्यप, मधुकर तथा विकट घोष हास्य की सृष्टि करने वाले पात्र हैं । ऐसी पात्र स्वभावगत ही विनोदी है । धातुसेन लंका का युवराज है, जो भारत के वैभव को देखकर मुग्ध है । वह कुमार गुप्त का मुँह लगा है । अपने कथनों से यथेष्ट मनोरंजन करता है । 'विशाल' नाटक का महा पिंगल, विनोदी, चतुर तथा बुद्धिमान पात्र है । वह पौरवों का पुरोहित है । 'राजश्री' नाटक में मधुकर मालव का सहचर है और स्वभाव से विनोदी है । इसी नाटक का दूसरा हास्य पात्र विकटघोष है । यह अपने कार्यों से नाटकाय वातावरण को सरस बनाता है ।

प्रसाद जी ने कुछ स्थलों पर कथावस्तु से असम्बद्ध होकर ही हास्य उत्पन्न करने वाले पात्रों की सृष्टि की है । जहाँ इस प्रकार का प्रयोग हुआ है, वहीं कथानक में शिथिलता आ गयी है । 'स्कन्द गुप्त' नाटक प्रस्थान कीर्ति, गौविन्द गुप्त तथा मुदगल को हटाकर भी अभिनीत हो सकता है । यह प्रयोग अच्छा नहीं कहा जा सकता है । आचार्य नन्तदुलारे वाजपेयी ने इस प्रकार के प्रयोग को कला का दृष्टि से असंगत माना है :

‘मुद्गल नाटक के कथानक के विकास में परिहाय पात्र नहीं है । यदि हास्य लाने के लिए पात्रों की अलग से योजना की जाय तो वहना पड़ता है, यह कला की दृष्टि से सुसंगत नहीं है ।’

‘ध्रुवस्वामिना’ नाटक में बौना, कुबड़ तथा हिंजड़ा मुख्य कथावस्तु में सहयोग नहीं करते :

कुबड़ा -- युद्ध ! मयानक युद्ध !!

बौना -- हो रहा है कि कहीं होगा मित्र !

हिंजड़ा -- बहनों यहीं युद्ध करके दिखाओ, न महादेवी मो देख लें !

बौना -- (कुबड़ से) सुनता है रे ! तू अपना हिमाचल झर कर दे-- मैं दिग्विजय करने के लिए कुबेर पर चढ़ाई करूँगा ।

(उसकी कुबड़ को दबाता है और कुबड़ा अपने हाथों और घुटनों के बल बैठ जाता है । हिंजड़ा कुबड़ की पोठ पर बैठता है । बौना एक मौखिल लेकर तलवार की तरह उसे घुमाने लगता है ।)

हिंजड़ा -- और यह तो मैं हूँ नलकुबेर का वधू । दिग्विजयी वीर क्या तुम स्त्री से युद्ध करोगे ? लौट जाओ, कल जाना । मेरे श्वसुर और बायें पुत्र दोनों ही उबड़ी और रम्भा के अभिसार से अभी नहीं आये । कुछ आज ही तो युद्ध करने का शुभ मुहूर्त नहीं है ।

बौना -- (मौखिल से पट्टा घुमाता हुआ) नहीं, आज ही युद्ध होगा । तुम स्त्री नहीं हो । तुम्हारी अंगुलियाँ तो मेरी तलवार से मो अधिक चल रही हैं । कुबड़ तुम्हारे नीचे है । तब मैं कैसे मान लूँ कि तुम न तो नल कुबेर हो और न कुबेर । तुम्हारे वस्त्रों से मैं घोसा नखाऊँगा । तुम पुरुष हो युद्ध करो ।

हिंजड़ा -- (उसी तरह मटकते हुए) और, मैं स्त्री हूँ । बहनो, कोई मुझसे
व्याह भले हो कर सकता है, लड़ाई मैं क्या जानूँ ?
(दासी के साथ शिरार खामोश का प्रवेश)

+ + + +

कुबड़ा -- दोहाई राजाधिराज की ! मुझ हिमालय का कुबड़ा दुखने लगा।
न तो यह नल कुबरा की बहु मेरे कुबरा से उठतो है और न बीना
मुझे विजय ही कर लेता है ।

रामगुप्त -- (हँसकर) बाह र वामन वीर ! यहाँ दिग्विजय का नाटक खोला
जा रहा है क्या ?

बीना -- (अकड़कर) वामन के बलि विजय की गाथा और तीन पर्गों की
महिमा सब लोग जानते हैं । मैं भी तीन लात में इसका कुबरा
सीधा कर सकता हूँ ।

कुबड़ा -- लगा दे माई बीने ! फिर यह अकड़ हैमकूट बनना तो छुट जाय।

हिंजड़ा -- देखो जी मैं नलकुबरा की वधू इसपर बैठी हूँ ।

बीना -- झूठ युद्ध के भय से यह पुरुष होकर भी स्त्री बन गया है ।

हिंजड़ा -- मैं तो पहले ही कह चुकी कि मैं कुछ करना नहीं जानती ।

बीना -- तुम नलकुबरा की स्त्री हो न, तो अपनी विजय का उपहार
समझकर मैं तुम्हारा हरण कर लूँगा (और लोगों की ओर
देखकर उसका हाथ पकड़ कर खींचता है) ठीक होगा न, कदाचित्
यह धर्म के विरुद्ध होगा

(रामगुप्त ठठाकर हँसने लगता है)

इस प्रकार यह हास्य रामगुप्त के स्वभाव को स्पष्ट करने
के लिए रखा गया है । प्रसाद ने इस प्रकार के हास्य संस्कृत की विद्वेषक वाली
परिपाटी पर ही रखा है ।

डा० रामकुमार वर्मा ने हास्य के लिए पात्रों का अलग से अवतारणा नहीं की। बहुत कम पात्र इस प्रकार के हैं। उन्होंने वार्तालापों में हास्य की स्थितियाँ अधिक उत्पन्न की हैं। यद्यपि उन्होंने हास्य पर आधारित अनेक स्कांक्रियों की रचना की है तथा 'पृथ्वी का स्वर्ग' नाटक के तीनों अंकों में सैठ बुलीचन्द तो हास्य का अवतार ही हैं। उसका मुनोम तथा नौकर मंगल भी हास्य उत्पन्न करने में उसके सहयोगी हैं। अन्य पात्र भी इस नाटक में हास्य उत्पन्न करने में व्यस्त हैं। सम्पूर्ण नाटक हास्य रस की सृष्टि करता है। उनके वार्तालापों में हास्य की स्थिति स्पष्ट करने से पूर्व पात्रों द्वारा उत्पन्न हास्य का उदाहरण देना भी उचित है।

'कला और कृपाण' नाटक में शैखरक तथा शंखचूड़ गुप्तचर हैं। ये दोनों पात्र हास्य की सृष्टि करने वाले हैं। राजा उदयन के गुप्तचर होने से उन्हीं के सम्बन्ध में ये वार्तालाप करते हैं --

शैखरक -- तुम यागन्ध की सागन्ध कितनी बार सावोगे शंखचूड़ ? मैं समझ लेता हूँ कि पूर्व की यह घुमराशि तुम्हारी किसी प्रियसी की कितनी हुई केशराशि है, जिसे छोड़कर तुम राजनीति के पथ पर जागे बढ़ गये हो ।

(शंखचूड़ के निकट आकर)

शैखरक -- बुरा मान गये शंखचूड़ ? अच्छा अब किसी प्रकार का परिहास नहीं करूँगा। मैं राजनीति के दर्पण में ही अपना मुँह देखूँगा

शंखचूड़ -- राजनीति का ज्योतिष से कोई सम्बन्ध नहीं है शैखरक ! ज्योतिष कल्पना है और राजनीति सत्य ।

शैखरक -- (फगध्वनि के साथ पक्षों का चरमर शब्द बढ़ता है।) -

शैखरक -- (हँसकर) तुम कदाचित्, अपनी स्त्री को शूगाली ही समझते होगे। (हत्की हँसी) तुम नहीं समझते शंखचूड़। इसीलिए तो

में निर्मेर के समीप बैठना चाहता था कि उस स्त्री से दक्षिण कुछ बातें होती^१ ।

‘विजयपर्व’ नाटक में बुद्धिमद् स्क गुप्तचर है । वह ज्योतिषी के रूप में प्रवेश कर अशोक से स्कान्तवार्ता चाहता है तथा मंच पर वैश बदलता है । वह पगड़ी उतार कर मुँह निकालता है तथा अपना नाम स्पष्ट करता है ।

उनके नाटकों में हास्य की कोई-न-कोई स्थिति अवश्य रहती है । ‘जौहर की ज्योति’ नाटक में स्क पात्र अहमदवेग है । वह अपनी माषों से यथेष्ट मनोरंजन करता है ।

इस प्रकार पात्रों द्वारा नाटकीय कथावस्तु में हास्य की स्थितियाँ उत्पन्न की जाती हैं । हिन्दी नाटकों में हास्य का दूसरा रूप कथानकों में हास्य की सृष्टि करके प्रयोग किया जाता है ।

२- संवादों द्वारा हास्य की सृष्टि

प्रत्येक व्यक्ति में स्थायीभाव हास क्षिपा रहता है । किसी स्थिति या व्यक्ति को हास्य के अनुकूल पाकर वह भाव जागृत हो जाता है । नाटकों में प्रयुक्त पात्रों में भी इसी प्रकार हास्य की स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं । एक उदाहरण द्वारा इसे स्पष्ट करना उचित है । डा० रामकुमार वर्मा के नाटक ‘नाना फड़नवीस’ में नाना का चरित्र वीर, नीतिकुशल तथा राजनीतिज्ञ है । उनकी राजनीति ही महाराष्ट्र में स्कसूक्ता स्थापित करती है । ऐसा पात्र भी अवसर आने पर हास्य विनोद कर उँता है ।

रघुनाथ राव पेशवा के षड्यन्त्र में शामिल मामा तथा महादेव दो पात्र गंगाबाई के साथ कल करने आते हैं । नाना के कक्ष में

१ ‘कला और कृपाण’, पृ० ४-५

२ ‘विजयपर्व’ • पृ० ६१

राघोवा की कटार मिल जाती है । वे महादेव तथा मामा को बुलाकर षड्यंत्र का स्पष्टीकरण करते हैं । इसी बीच कटार को लेकर बातें बढ़ती हैं :

नाना० -- इसीलिए इसे बाप अपनी कटार कहते हैं । यह कटार काव्य रा-
घोवा की है। (जोर से) बोलिये, यह कटार काका राघोवा की
है ?

महादेव -- (घबराकर) हां, श्रीमन्त !

नाना० -- यह उन्होंने आपको किसलिए दी ?

महादेवमामन- हमारे गांव में गन्ने की खेती बहुत होती है तो तो ... ग
... ग ... गन्ना झील कर खाने के लिए, श्रीमन्त ! हमें कटार दी
गयी ।

महादेव -- (मामा से) मामा ! तुम चुप रहो (नाना से) श्रीमन्त मामा मुझे
है । उसे उबर देना नहीं जाता । श्रीमन्त ! काका राघोवा एक
बार सतारा लाये थे । मैं उस समय बहुत दुःखी था । आत्महत्या
करना चाहता था । मैं-उस उन्होंने आत्महत्या करने के लिए मुझे
यह कटार दी थी ।

नाना -- फिर बापने आत्महत्या नहीं की ।

महादेव -- जी मैं आत्महत्या नहीं की ।

+ + +

मामा -- (जाते-जाते) श्रीमन्त नाना की जय बोलो ! महादेव !

महादेव -- मुझसे बोला नहीं जाता । मेरा गला ही बैठ गया मामा ।^१

इसी प्रकार अन्य नाटकों के सम्वादों में ही हास्य की
स्थितियां उत्पन्न होती हैं । उदयशंकर मट्ट, सैत गौविन्ददास,
वृन्दावनलाल वर्मा तथा उपेन्द्रनाथ अशक सभी के नाटकों में इस
प्रकार की हास्य स्थितियां हैं । उपेन्द्रनाथ अशक के नाटकों में

स्काय पात्र ऐसा अवश्य रहता है, जो संस्कारों से प्रबल होता है। अपने स्वभाव के अनुरूप ही वह दूसरे से आचरण का अपेक्षा रखता है। दूसरे पात्र यदि सम्झौता नहीं कर पाते हैं तो हास्य की सृष्टि होती है।

‘अंजोदीदी’ नाटक में अंजो को हर कार्य समय से करने की आदत अपने नाना से विरासत में मिली है। वह अपने पति तथा पुत्र को अपनी इच्छानुसार चलाती है। अंजो का भाई श्रीपत एक दिन के लिए जाता है। वह स्वतन्त्र प्रकृति का व्यक्ति है। वह एक ही दिन में अंजो का सौखला आतंक निर्मूल कर देता है। अंजो की रुढ़िवादिता से चिढ़े हुए दर्शक श्रीपत की मस्ती से खूब आनन्द प्राप्त करते हैं। इसी प्रकार ‘कूठाबेटा’ नाटक में स्वप्न में लाटरी प्राप्त पिता द्वारा पुत्रों से सेवा लैने का दृश्य पूरा हास्य मय है। इस प्रकार नाट्य-शैली द्वारा अस्क जी हास्य उत्पन्न करते हैं।

हिन्दी के अन्य हास्य-व्यंग्य के नाटकों में जी०पी० श्रीवास्तव कृत ‘उलटफेर’, ‘गड़बड़काला’, ‘मूलवृत्त’, ‘साहित्य का समूत’ और ‘बैलूढ़ का हाथी’ पं० जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी कृत ‘मधुरभिलन’, हरशंकर उपाध्यायकृत ‘भारतदर्शन’, ‘कॉसिल का उम्मीदवार’, वैचनशर्मा ‘उग्र’ कृत ‘चारवैचोर’ नाटक प्रसिद्ध हैं। ये नाटक १९२०ई० से १९५०ई० के मध्य लिखे गये हैं।

हास्य-व्यंग्यों के नाटकों की रचना बहुत कम हुई है। हिन्दी नाट्य साहित्य की इसकी गिनान्त आवश्यकता है।

६०- समकालीन(युग प्रेरित) नाटक

इस युग के नाटकों का शिल्प युगधर्म की अभिव्यक्ति है। नयी विधा के युगीन नाटकों में स्थायित्व नहीं आया है, परे अभाव की सशक्तता इनमें है। प्रगतिवादी नाटकों की सुधार एवं प्रचारवादी प्रवृत्ति इन नाटकों में कलात्मक हो चली है। स्पष्ट है कि इस युग के नाटकों पर युग की

गहरी छाया है। इन नाटकों का लेखक अपने युगबोध को प्रकट करने के हेतु नई दृष्टि सौजने के लिए आकुल है। उसकी अभिव्यक्ति में इसीलिए अशान्ति तथा अव्यवस्था है। नाटककार की आत्मा की अशान्ति उसकी शैली, शिल्प और नाटकीय विधा सब पर व्याप्त होती है। यह अशान्ति नाटककार का अन्तःपीड़न है जिसे व्यक्त करने की विधा ही युगीन नाटकों की शिल्प साधना है। वह जीवन की कुरूपता तथा नग्नता का पर्दा नये प्रतीक तथा प्रतिमानों द्वारा उठाता है। निराशा तथा कुंठा का चित्रण ही उसका धर्म बन गया है। संकीर्ण दृष्टि से जीवन का आकलन करने से आज के नाटककार अपने नाटकों में जीवन के प्रति अनास्था उत्पन्न करते हैं।

नये प्रयोग तथा कला स्वातन्त्र्य की ओर इन नाटकों की रुझान है। आज का नाटक वस्तुन्मुखी हो गया है। उसका कथानक न तो सुन्दर है और न उसमें चरित्र-चित्रण ही उभरता है। नाटक में वस्तु तथा मानसिक दृष्टि के स्थान पर गति तथा स्थिर का दृष्टि नाटक में उभरता है। उसका कार्य सर्वथा नया है अतः उसकी शिल्पविधि नये सिरे से गढ़ी जा रही है। नाटक व्यष्टि से हटकर समष्टि में जीवनगत मूल्यों की सौज करता है।

आज नाटक में जीवन की विकृतियों का साका सींचा जाता है। इस साके में हास्य, व्यंग्य, विनोद तथा परिहास द्वारा विरोधाभास उभारा जाता है। युगीन नाटकों में अनु-हास, स्वप्न-सत्य, सम्भाव्य-असम्भाव्य के सीमान्त धुल-मिल गये हैं। मन का बर्ण्य जगत आज वस्तुन्मुख होकर उभरता है।

आज का बदलता जीवन नयी अभिव्यंजना चाहता है। नाटक की यह नयी सौज व्यवितगत है। अपने जीवन की विसंगतियों से समझौते का मार्ग न पाकर लेखक अभावपीड़ित हो जाता है। आज नाटक में पुराने मूल्यों के प्रति आस्था नहीं रह गयी है। ये नाटक जीवन के जीने को कला नहीं बताते वे कुरूपताओं की शल्यक्रिया भी नहीं करते वे तो जीवन को ही रंगमंच पर प्रस्तुत करते हैं। यदि इन नाटकों में लेखक को गहरी समवेदना उसकी शैली के साथ न

जुड़ती तो नाटक फोटोग्राफिक सत्य ही प्रकट करता । युगीन नाटकों की शैली पात्रों का चरित्र-चित्रण भी अपनी तरह ही करती है ।

नाटक की निराशावादिता के पीछे उसकी वैयक्तिक अनु-
भूति का बल है । उसके पात्र अपना महत्त्व नहीं रखते हैं । वे लेखक की आन्तरिक
हयारं हैं । नाटक के पात्र आज यद्यपि विकृत चहरे हैं, क्योंकि वे खण्डित जीवन
के वाहक हैं, पर वे सत्य पात्रों से भी अधिक सत्य हैं । अपनी अनुभूति के क्षणों
में लेखक ने उन्हें अपनी तत्कालीन सम्वेदना में गहराये से उतारा है अतः उनके
आचरण परिचित रहते हैं । ये पात्र अपनी निराशावादिता को कलात्मक रूप
 देने में ही व्यस्त रहते हैं । चूंकि इन नाटकों में अन्तर्बद्ध विरोधों का ही ग्रंथि-
मौचन किया जाता है अतः नाटककार का उलझा समाधान ही पात्र पर हुआ
रहता है । इन नाटकों के पात्र परिस्थितियों के साथ समझौता नहीं करना
चाहते वे तो परिस्थितियों के तूफान में डूबना ही श्रेष्ठ मानते हैं । पात्रों
के समान ही इन नाटकों के कथोपकथन भी नवीनता के वाहक हैं ।

इन युगीन नाटकों में शैली का पुनरुत्थान हो रहा है ।
अतः इनकी भाषा अपनी नयी क्षमताएं व्यक्त करना चाहती है । वह काव्या-
त्मक , व्यंग्य तथा परिहास से पूर्ण दार्शनिक भाषा है । उसमें प्रतीकों का
बाहुल्य है । स्फूर्ति होने से भाषा कठिन हो गयी है । भाषा की लोक-रुचि
की क्षमता घट रही है । उसकी सीमाएं कम होती जा रही हैं ।

शैली के अध्ययन के साथ ही इन नाटकों में रंगमंच की भी
नवीनता है । युगीन नाटकों का अध्ययन करने से पूर्व इनके रंगमंच पर दृष्टिपात
करना भी आवश्यक है ।

रंगमंच(अभिनय)

इन युगीन नाटकों का रंगमंच युगधर्म को पालन नहीं करता ।
व्यक्तिगत प्रयोग की अराजकता में रंगमंच कौतुकमय हो गया है । यह रंगमंच
वर्तमान का रूप नहीं है । भविष्य की सम्भावनाओं का रूप है । भय है कि वह

अल्प प्रतिभासम्पन्न नाटककारों के हाथों पड़कर कहीं अपना द्रास न कर बैठें ।

आज के नाटकों का रंगमंच सिद्धान्त को प्रधानता तथा क्रियाशीलता का द्रास प्रकट करता है । वह व्यक्त के आभ्यान्तर जगत का विशुद्धता तथा नाटकीयता पर आधारित है । आज के नाट्यमंच पर दर्पण बाहर नहीं, पात्र के भीतर है । उसका मुख्य क्रमिक विकास में नहीं, बल्कि समग्र प्रभाव चित्र प्रस्तुत करने में है ।

इस युग के नाटकों के रंगमंच पर युगजीवन उमरता है ।

इसपर कुण्ठा, अतिवादी सूक्ष्मता तथा अभिव्यक्ति की पुनरुक्ति का प्रदर्शन किया जाता है । सम्बेदनाशील व्यक्ति के अन्तर्द्वन्द्व का उद्घाटन करना ही रंगमंच का कार्य हो गया है । आज के रंगमंच पर अभिनय की सुझावें नहीं विचारों का द्वन्द्व उमरता है । युगीन रंगमंच की अभिव्यक्ति न तो सुखान्त है न दुःखान्त । उसपर अश्रु तथा हास की रैसावें मिली-जुली उमरती हैं । अस्तित्व की पीड़ा और निष्फलता ही आज के रंगमंच की पीड़ा है । उसके आस्वाद में आन्तरिक चमत्कार है । भले ही उसमें 'रसात्मकता' का अभाव हो । आज के रंगमंच की आन्तरिक जगत की सूक्ष्म अपूर्ण अभिव्यक्तियों को प्रकट करने के साधनों पर विश्वास नहीं है, अतः वह संगीत स्वं प्रकाश के सहारे भाव - बोधन का प्रयास कर रहा है ।

संगीत

गीत तथा नृत्य के लिए इन नाटकों के रंगमंच पर कोई स्थान नहीं है । जीवन की विसंगतियों, अपूर्णताओं तथा कुंठाओं का बोधक रंगमंच गीतों के लिए अवकाश नहीं रखता है । पृष्ठ संगीत से अवश्य विचारों को जाग्रत किया जाता है । संगीत तथा प्रकाश का प्रयोग लेखक की अनुभूति को व्यक्त करने के लिए भी किया जाता है ।

अतः युगीन नाटक यदि अराफल होते हैं तो उसका दायित्व वह रंगमंच है, जो संगीत स्वं प्रकाश के प्रयोग में दक्ष नहीं है ।

उपर्युक्त मान्यताओं की दृष्टि के लिए दोनों नाटकों का अध्ययन करना आवश्यक है -- एक ऐतिहासिक नाटक मोहन राकेश कृत 'लहरों के राजहंस' है तथा दूसरा पौराणिक (सांस्कृतिक) नाटक धर्मवीर भारती कृत 'अन्धाधुन' है। दोनों नाटक नवीन विधा के नाटकों में प्रसिद्ध हैं अतः इनसे इस विधा के नाटकों का पूर्ण परिचय प्राप्त हो सकेगा।

'लहरों के राजहंस'

नाटक में तीन अंक हैं जो दृश्य भी हैं। नाटक में सुन्दरी, नन्द, श्यामांग तथा अलका चार पात्र ही प्रमुख हैं। पात्रों का अपना चरित्र नहीं उमरता है वे परिस्थितियों के शिकार होते हैं। पात्रों की कष्ट, निराशा और अभाव की स्थिति ही नाटक में उमरती है। किसी पात्र में जीवन का प्रकाश नहीं है। सब अन्धकार में भटकते रहते हैं। नाटक को मंच प्रस्तुति की दृष्टि से देखने पर इसका स्वरूप स्पष्ट हो सकता है। अतः नीचे तीनों अंकों की मंचप्रस्तुति पर दृष्टिपात किया जा रहा है।

नाटक का सृजन अश्वघोष के 'सौन्दरानन्द' काव्य के आधार पर हुआ है। प्रथम दृश्य कापिलवस्तु में नन्दमवन में सुन्दरी के कक्ष का है। मंच सावग्री राजवेगव सम्पन्न है, जिसका प्रस्तुतीकरण सहज है। नाटक का प्रारम्भ दो ओचरों की बातों से सप्रकार होता है :

श्वेतांग -- (कायव्यस्त) तुम्हारी उलकन अभी समाप्त नहीं हुई ?

श्यामांग -- (पक्षियों की तौड़ने सुलभाने में व्यस्त) मुझे तुमसे ईर्ष्या होती

है।

श्वेता० -- मुझसे ईर्ष्या होती है, क्यों ?

प्रथम अंक में कोई वृत्तिपति आने वाले हैं, जिनके स्वागत की तैयारियाँ हो रही हैं। यह सूचना सुन्दरी तथा उसकी सहायिका अलका के कथोपकथनों से प्राप्त होती है। इसी अंक में श्यामांग पर सरोवर में पत्थर के कंकर राजहंसों को आहत करने का अभियोग लगाया जाता है। सुन्दरी श्यामांग को दण्ड देती है, पर अलका की प्रार्थना पर क्षमा करने का भवन देती है।

अंक के अन्त में सब तैयारियां समाप्त हो जाती हैं, जाने वाला नहीं आता है :

नन्द -- तुमसे कह दिया जाओ, जो आसन बिछाये गये हैं उठाओ अब उन सब की कोई आवश्यकता नहीं ।

(सशोक चकित-सा फलभर रुकता है फिर सिर झुकाकर चला जाता है। नन्द दोपाघार का सहारा लिये अन्तर्मुख सा ऊपर की ओर देखने लगता है । प्रकाश उसके चेहरे और ऊपर की पुरुष-मूर्ति पर केन्द्रित होकर धीरे-धीरे मन्द पड़ता है।)

दूसरे अंक का प्रारम्भ भी प्रथम अंक के स्थान पर ही होता है । मंच पर अंधेरा है । नन्द की छाया मूर्ति उभरती है । वह मंच पर टहल रहा है । नेपथ्य में श्यामांग का ज्वर-प्रलाप सुन पड़ता है । अलका उसकी सेवा में है । श्यामांग के प्रलय के रुकते ही नन्द का स्वागत कथन उभरने लगता है । दोनों के कथन कुछ सिन्द्ध हैं । नन्द पार्श्व से फाँककर अलका को बुलाता है तथा दीप जलवाता है । दीपक जलाकर अलका पुनः श्यामांग की सेवा में जाती है । दीपक के प्रकाश में मंच पर सुन्दरी सौती दिखती है जो अब जाग जाओी है । वह नन्द को हट जाने को कहती है, ताकि अपना शृंगार करा सके । अलका श्यामांग की सेवा में व्यस्त है । अतः नन्द स्वयं उसके शृंगार सजाने में सहायता करता है । वह दर्पण लेकर खड़ा होता है ।

इसी समय 'संघर्षरं गच्छामि' की ध्वनि नेपथ्य में गुंजती है । इससे नन्द का हाथ कांपता है तथा दर्पण गिरकर टूट जाता है । नन्द संघ में बुद्ध से मिलने जाता है । वह शीघ्र लौटने का वचन देता है । सुन्दरी उसके न लौटने तक अपना शृंगार अधूरा छोड़ने की बात कहती है । नन्द जाता है । दृश्यान्त में श्यामांग नेपथ्य में पानी मार्गगत है । उसका हृदय पूर्ण स्वर उभरता है ।

तीसरे अंक में मंच पर प्रकाश है । हंस उड़ चुके हैं अथवा चुरा लिये गये हैं । श्यामांग ने काली छाया की बात कही थी । वह छाया

‘संघं शरणं गच्छामि’ की ही थी। नन्द नहीं लौटता, उसके बाल कट चुके हैं, वह भिक्षु बन गया है। यह सूच्य है। सुन्दरी का शृंगार अधूरा ही रह जाता है। नाटक का अन्त अन्धकार में होता है। नेपथ्य में श्यामांग का प्रलाप उमरता है। वह स्पष्टीकरण कहता है कि उसने पत्थर नहीं फेंके हैं। वह प्रलाप में चारों ओर के अन्धकार से घबराया हुआ है तथा एक किरण चाहता है।

नाटकका मंच प्रस्तुति अत्यधिक सावधानी की अपेक्षा रखती है। प्रकाश व्यवस्था की आवश्यकता नाटक में अत्यधिक मुख्यवान है। वातावरण को प्रकट करने के लिए संगीत का प्रयोग भी इस नाटक में अपेक्षित है। नाटक अपने प्रभाव में एक काली छाया ही छोड़ जाता है। किन्तु नवीन युग की भावधारा को स्पष्ट करने में नाटक सफल है।

‘अन्वायुग’

यह नाटक महामारत की कथा पर आधारित और पौराणिक नाटक है, जो शैली तथा विचार की दृष्टि से युगीन है। इसमें महामारत के अट्टारहवें दिन युद्ध के उपरान्त विजयी जनों की मानसिक असन्तुष्टि को विकसित कर युगीन युद्ध विभीषिका चित्रित करने का प्रयास किया गया है। नाटक का प्रारम्भ पाश्चात्य को उस शैली पर हुआ है --

‘युद्धोपरान्त’

यह अन्वायुग अवतरित हुआ
जिसमें स्थितियाँ, मनोवृत्तियाँ सब विकृत हैं।
है एक बहुत पतली ठोरी मर्यादा की
पर वह भी उलफेनी है दोनों पक्षों में
(सिर्फ कृष्ण में साहस है सुल्फाने का)
शेष अधिकतर हैं अन्ध
पर्यमृष्ट आत्महारा विगलित
अपने अन्तर की अन्ध गुफाओं के वासी
यह कथा उन्हीं अन्धों की है।

नाटक का कथानक पांच अंकों का है। इसमें मुक्त वृत्तों का प्रयोग हुआ है। अतः नाटकीयता और भावाभिव्यक्ति प्रबल है। कथानक का समय अठ्ठारहवें दिन की सन्ध्या से प्रभासतीर्थ में कृष्ण की मृत्यु तक का है। नाटक के पात्र प्रख्यात तथा कल्पित दोनों प्रकार के हैं। धृतराष्ट्र तथा गान्धारी अन्य हैं। कृतवर्मा अश्वत्थामा, संजय, विदुर, युधिष्ठिर, व्यास तथा कृष्ण आदि प्रमुख पात्र हैं।

सम्पूर्ण नाटक में अधिकतर वास्तव चित्र हैं। यादवों का नाश, कृष्ण की मृत्यु, पाण्डवों का लिमालय प्रस्थान, धृतराष्ट्र तथा गान्धारी का वनगमन, युधुत्सु की आत्महत्या आदि घटनाओं के चित्रण द्वारा सर्वत्र अमंगल, शोक और घृणा का साम्राज्य है। निराशा, ख सीफ, उबा देने वाली मर्मन्तक पीड़ा का चित्रण इस नाटक में है। यह युगीन नाट्यशैली का सफल उदाहरण है। नाटक निराशा तथा आत्महत्याओं से भरा है।

प्रस्तुतीकरण के लिए नाटक में एक पर्दा पीछे स्थायी है। मंचीय विधान सरल है। प्रतीकात्मक रूप में ही नाटक मूल्य रखता है। नाटक में दृश्यों का परिवर्तन संगीत के सहारे किया जाता है। प्रकाश तथा संगीत का प्रयोग नाटक में महत्त्व रखता है। इन दो रंगमंचीय उपकरणों के अभाव में नाटक का मंचन प्रभाव उत्पन्न करने में असफल रहेगा।

'अन्धाधुन' नाटक में सभी दृष्टियों से युगीन नाटकों की विसंगति, अस्थिरता, नीरसता, जीवन के प्रति अनास्था तथा नियति की काली छाया का प्रभाव स्पष्ट होता है। नाटक का मंचन देशकों में एक कदुआहट भरता है। अभिनेता अपनी भूमिका में गहरे पठने पर कुछ दिनों के लिए अपना मानसिक सन्तुलन खो देगे। मनहूस गिट्टों के फंकों की काली ~~काया~~ ही इस नाटक का प्रभाव है।

नाटक में चरित्र, कथौपकथन, कथानक पुरानी नाट्यपद्धति पर विकसित नहीं होता। उसकी अपनी नवीन नाट्यशैली है। कुरूपता जो

युगीन नाटकों की विशेषता है- इस नाटक से अधिक कहां प्राप्त होगी ?

इस प्रकार युगीन समस्याओं पर आधारित अनेक नाटकों की संरचना जायें दिन हो रही हैं । इन नाटकों में जो समस्याएं उठायी जाती हैं, वे शाश्वत न होकर सामयिक हैं । इन समस्याओं को अत्यधिक नवीन शैली एवं प्रयोगों के साथ प्रस्तुत किया जाता है । यही कारण है कि इन नाटकों में स्थायी प्रभाव डालने की क्षमता का अभाव है ।

उपसंहार

हिन्दी नाट्य-साहित्य की उपमा एक इन्द्रधनुष से दी जा सकती है। इन्द्रधनुष के रंगों की भांति ही इसके भी अनेक रूप हैं। इस इन्द्रधनुष के तीन रंगों में से कौन हो अभी तक देखा गया है। नाट्य साहित्य का सम्पूर्ण इतिहास प्रस्तुत करना प्रथम रूप-रंग है, भारतीय और पाश्चात्य नाट्य शिल्प के आधार पर नाट्य-कृतियों का अध्ययन प्रस्तुत करना दूसरा रूप-रंग है और नाटककारों का स्वतन्त्र रूप से अध्ययन करना तीसरा रूप-रंग है। इस नाट्य साहित्य रूपी इन्द्रधनुष का सर्वाधिक आकर्षक रंग अभिनेयता है। अन्य रूपों के साथ इसकी फलक वैसी गूबी। अभिनेयता की दृष्टि से हिन्दी नाट्य साहित्य का अध्ययन इस दिशा में मुख्यवान् और आवश्यक शर्त है। अभिनेयता के लिए रंगमंच नितान्त आवश्यक तत्व है। रंगमंच और नाटक का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है।

नाटक दृश्यकाव्य कहा जाता है। साहित्य की काव्य-विधाओं की अपेक्षा नाटक ^{विधा} इसीलिए अधिक सशक्त मानी जाती है कि इसका बोध श्रवण-इन्द्रिय और नैत्र-इन्द्रिय दोनों द्वारा ग्राह्य है। इसीलिए नाटक में प्रभावान्विति की गम्भीरता भी रहती है। पाठ्यरूप में नाटक के अनेक चरित्र रंगमंच पर पर्वताकार हो जाते हैं, जैसे निराकार भगवान् साकार हो गये हों। पाठक की अभिव्यक्ति स्फूर्ति होती है। अतः नाटक में ~~विभिन्न~~ विभिन्न स्वभाव वाले चरित्रों का कार्य वह विभिन्न-रूपों (पात्रानुकूलरूप) से हृदयंगम नहीं कर सकता। अतः नाटक में स्वाभाविक भावबोध के लिए रंगमंच की नितान्त आवश्यकता है। रंगमंच पर नाटक की प्रस्तुति स्वयं एक स्वतन्त्र रचना है।

नाटक की मंच प्रस्तुति सदैव नवीन रहती है । अपने युग का प्रभाव नाट्य प्रस्तुति पर अवश्य पड़ता है । इसीलिए स्क ही नाटक विभिन्न युगों में अपनी नवीन मंच-प्रस्तुति रखता है । संस्कृत साहित्य का अमर नाटक 'शाकुन्तलम्' संस्कृत काल से ही मंचित होता रहा है । यदि इस नाटक की प्रारम्भिक मंच-प्रस्तुति को फिल्मकार रखा गया होता और उसे आज की इस नाटक की मंच-प्रस्तुति के साथ रखकर देखा जाता तो स्पष्ट होता, जैसे दोनों मंच-प्रस्तुतियाँ दो अलग प्रकार की हैं । इसका कारण यही है कि युग के अनुरूप प्रस्तुतकर्ताओं की रुचि परिवर्तित होती है और उनकी मौलिक प्रतिभा के संयोग से स्क ही नाटक की प्रस्तुतियों में अन्तर आ जाता है । स्क ही कृति को प्रयोक्ता आदर्श यथार्थ, समाज के लिए, व्यक्ति के लिए और गम्भीर विस्तृत प्रमात्रों को प्रकट करने की दृष्टि से प्रस्तुत कर सकता है । अतः यह स्पष्ट है कि रंगमंच नाटक की पुनर्रचना है । वह रंगकर्मी ही है, जो नाटककार की कृति को वह अपनी मनोवांछा के अनुसार दर्शकों को हृदयंगम करा सकता है । स्पष्ट है कि रंगमंच नाटक का कायाकल्प करता है । यदि कुशल प्रयोक्ता के हाथों को जैसा नाटक भी है दिया जाय तो वह रंगमंच की वेदी पर अपनी प्रतिभा के साथ युग-रुचि मिलाकर उस नाटक में नवीन प्राणों का संचार कर देगा ।

नाटक को यदि स्क व्यक्ति मान लिया जाय तो रंगमंच एक अधिकार-पद है । अपनी क्षमताओं से देश की समुन्नति करने में समर्थ होकर भी कोई व्यक्ति उचित पद के अभाव में जिस प्रकार प्रभावहीन रहता है और दूसरा हीन प्रतिभा का व्यक्ति उचित स्थान पर होने के कारण सम्पूर्ण देश में मान्य हो जाता है, उसी प्रकार नाटक की सफलता उसकी शिल्प-समृद्धि में उतनी नहीं है, जितनी उसकी मंच प्रस्तुति में है । किसी स्क स्थल पर मंचित नाटक अपने प्रभाव में सफल होने पर सम्पूर्ण देश में चर्चा का विषय बन जाता है । अतः यह स्पष्ट है कि रंगमंच नाटक के लिए अत्यावश्यक है शर्त है ।

हिन्दी के पार स्थायी विकसित रंगमंच का अभाव है ।

इसीलिए अच्छे साहित्यिक नाटकों का सृजन, जो रंगमंच की दृष्टि से भी उत्तम

हों बहुत कम हुआ है । रंगमंच राष्ट्र का चित्र होता है । नाटकों के रंगमंचीय यमाव के सहारे क्रान्तिकारियों ने शासन-सूत्र उलट-पलट दिये । रंगमंच समाज तथा देश में परिवर्तन लाने का सर्वाधिक सशक्त माध्यम है । संस्कृत रंगमंच से देश की सांस्कृतिक उन्नति में जो संयोग प्राप्त हुआ था, वह ऐतिहासिक संदर्भ से स्पष्ट है । अंग्रेजी शासकों को रंगमंच की शक्ति का ज्ञान था । उन्होंने इसीलिए सन् १८७६ ई० में नाटक अधिनियम (दि ड्रामैटिक परफार्मिंस ऐक्ट आफ १८७६) बनाकर मंचन पर प्रतिबन्ध लगा दिया , पर अपने शासन को सुदृढ़ बनाने के लिए उन्होंने रंगमंच का हो सहारा लिया । वे जनता का ध्याने मनोरंजन की ओर आकृष्ट करना चाहते थे । उनके ही प्रयास से पारसी रंगमंच का चमत्कारी, व्यापारिक रूप सामने आया । पारसी रंगमंच ने जनता की सस्ती रुचि को प्रोत्साहन दिया । उनका मुख्य ध्येय धनोपार्जन था । पारसी रंगमंच को हिन्दी रंगमंच की पृष्ठभूमि में नहीं देखा जा सकता । इतना स्पष्ट है कि इसके अस्वस्थ रूप से प्रतिक्रिया रूप में रंगकर्मियों में उत्साह पैदा हुआ और भारतैन्दु हरिश्चन्द्र के समय से हिन्दी रंगमंच का अव्यवसायी रूप साकार होने लगा ।

भारतैन्दुकालीन रंगमंच का उद्देश्य सन्मार्ग की शिक्षा देना था । संस्कारों की प्रतिष्ठा, राष्ट्रीय भावना का उदय और सामाजिक वाह्याङ्गम्वरों का पर्दाफाश करना इस रंगमंच का ध्येय था । उनका रंगमंच सादा था । उसे थोड़े-से प्रयास में मैला इत्यादि में कहीं भी सड़ा किया जा सकता था । उनके दृश्य दृश्यपटों पर अंकित रहते थे । इस रंगमंच में प्राचीनता के साथ नवोनता का संयोग हुआ । उसमें संस्कृत नाट्यमंच के रसतत्त्व का भी संयोग लिया गया तो पाश्चात्य द्रष्टा और चिन्तन का भी बहिष्कार नहीं किया गया । इस रंगमंच से हिन्दी नाट्य साहित्य परिष्कृत हुआ तथा समाज में स्वस्थ जागरण के चिन्ह दृष्टिगोचर हुए । नागरी नाट्यकला प्रवर्तन मण्डली और 'रामलीला नष्टक मण्डली' आदि संस्थाएं भारतैन्दु रंगमंच का साकार रूप थीं ।

श्री जयशंकर प्रसाद युगीन हिन्दी रंगमंच में एक और पात्रों का अन्तः संघर्ष और दूसरी ओर राष्ट्रोत्थान की भावना का उदय हुआ । सुख-दुःख के मिले-जुले प्रभाव में इस काल के रंगमंच का एक अतिकल्पित रूप होता है । प्रसादयुगीन रंगमंच अपेक्षाकृत अधिक सूक्ष्म तथा मनोवैज्ञानिक हो गया था । इसका उद्देश्य वर्तमान को उन्नत तथा मविष्य को स्वर्णिम बनाने का था । इसमें वाकुलता और प्राणवत्ता के गुण विकसित हुए । इन गुणों का विकास इतना सूक्ष्म हुआ कि नाटक का धार्मिक रूप प्रकट कर पाना कठिन हो गया । यही कारण है कि इस काल के नाटक बहुधा रंगमंच से पृथक् हो गये । श्रीसद्गुरुशरण अवस्थी ने ठीक ही लिखा है कि नाटक की अब केवल मनोरंजन का साधन न रह कर मनोमंथन का साधन बन गया है । इस काल के नाटककार रंगमंच के लिए नहीं लिखते थे - जो इस दिशा में प्रयास करते थे, उनका ध्येय मनोपार्जन था । इस प्रकार के नाटककारों को साहित्यिक सृष्टा नहीं माना जा सकता । हिन्दी के अभिनेय नाटकों में और इन व्यवसायी नाटकों में कोई सम्बन्ध नहीं है । जो नाटककार उस समय रंगमंच का मुंह ताककर नाटक लिखते थे अथवा अभिनेय नाटकों को ही साहित्यिक मानते थे, वे भ्रम में थे । उस समय रंगमंच से अभिप्राय पारसी रंगमंच समझा जाता था ।

स्पष्ट है कि प्रसाद-युग में नाटकों का प्रस्तुतीकरण पड़ा गीला हो गया । इस काल में हिन्दी रंगमंच की प्रगति अन्तर्मुखी हो गयी । हिन्दी के साहित्यिक नाटकों का रंगमंच से सम्बन्ध प्रसाद के बाद ही संभव हुआ ।

श्री जयशंकर प्रसाद के बाद युग की धारणा के अनुरूप ही नाटक की संक्षिप्त विधा स्थायी का उदय डा० रामकुमार वर्मा युग में हुआ । यह युग हिन्दी रंगमंच के विकास में वामन भगवान का तीसरा चरण है । जो झोटा होने पर भी सबसे सशक्त है । इस काल के रंगमंच में विचार, नाट्यशिल्प प्रस्तुतीकरण और नाट्यशैली सभी दृष्टियों से विकास हुआ । भारतीय और

पाश्चात्य नाट्यशिल्प का सामंजस्य, संघर्ष, अन्तर्द्वन्द्व, संकलनत्रय और मनोवैज्ञानिक विकास का स्वाभाविक मूर्ति रूप इस युग के रंगमंच पर प्रदर्शित होता है। इस काल में नाटक और रंगमंच का संयोग सोने में सुहाग का कार्य करता है। इसी से इस काल को हिन्दी नाट्य साहित्य का स्वर्णयुग माना जा सकता है। 60 वषों की सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक शैली और साहित्यिक सुरुचि ने जहाँ हिन्दी नाटकों के साहित्यिक कलेवर में प्राण संचरण किया, वहाँ उनके रंगकर्मी व्यक्तित्व के अनुभव ने हिन्दी नाटकों को रंगमंच पर सफलता प्रदान की। स्पष्ट है कि रचना एवं प्रस्तुतीकरण दोनों दृष्टियों से इस काल के नाटक धनी हैं।

आज का अधुनातन रंगमंच पुनः मानस की ज्वल गहराइयों में डूब गया है। आज का जीवन अवसाद, कुंठा, घृणा और स्वार्थपरता के धरोहरों में घिरकर अधिकाधिक अन्तर्मुखी हो गया है। इस युग का बोध प्रकट करने के लिए रंगमंच अपने पुराने प्रत्येक पहलू को बदल रहा है। वह किसी भी बंधी लीक में जाबद नहीं रहना चाहता। युगीन रंगमंच अपने ही परिवेश में जाकर बग्न हो गया है। वह किसी कथावस्तु का समग्र चित्र प्रस्तुत नहीं करता। उसका सण्ड-सण्ड रूप जो विसंगतियों का ढेर है, मंत्र प्रेरित अस्त्र का रूप ले रहा है।

हिन्दी रंगमंच का दायरा आज विस्तृत हो गया है। रेल्वी तथा टेलीविजन ने इसकी सीमाएं विस्तृत कर दी हैं। आज एक देश-व्यापी अव्यवसायिक और सांस्कृतिक रंगमंच तयार हो गया है। रंगमंच का यह स्वरूप निर्माण प्रशासकीय और स्वतन्त्र दोनों रूपों से चल रहा है। शासन की ओर से 'नैशनल स्कूल आफ ड्रामा' और 'संगीत नाटक अकादमी' की स्थापना दिल्ली में की गयी। स्वतन्त्र प्रयास देश के प्रत्येक शहर में चल रहे हैं। इन प्रयासों से हिन्दी रंगमंच का कोई स्थायी रूप मले, ही-विर्मित नहीं हो पा रहा है, पर उसके विकास में इनका योगदान अवश्य है।

हिन्दी नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध स्पष्ट कर रंगमंच के विकास पर यहाँ दृष्टिपात किया गया है। यह प्रस्तुत शोध प्रबन्ध अभिनय की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन का उपसंहार है। इन्हीं स्थापनाओं की सिद्धि प्रस्तुत प्रबन्ध में की गयी है। इस दिशा में जो उपलब्धियाँ हैं, उनपर भी संक्षेप में विचार करना आवश्यक है।

अभिनय की दृष्टि से हिन्दी नाटकों पर बहुत कम विचार किया गया है। प्रस्तुत अध्ययन में हिन्दी रंगमंच के निर्माण की दिशा में कुछ सुझाव दिए गए हैं, उनसे वातावरण निर्माण में तो निश्चय ही बहुत अधिक बल प्राप्त हो सकता है। हिन्दी रंगमंच आज पत्र-पत्रिकाओं पर निर्भर हो गया है। प्रस्तुत प्रबन्ध रंगमंच और पत्र-पत्रिकाओं के मध्य की कड़ी का कार्य करे, यही प्रयत्न किया गया है। हिन्दी राष्ट्रभाषा पर राष्ट्रीयकरण और भावनात्मक स्फूर्ति का दायित्व है। यह कार्य रंगमंच के द्वारा सम्भव हो सकता है। रंगमंच का वृहत्तर राष्ट्रीय स्वं भावात्मक रूप इस प्रयास से उभर सकेगा ऐसा विश्वास है।

परिशिष्ट

सहायक ग्रन्थ-सूची

(हिन्दी)

- १- अभिनव नाट्य शास्त्र -- पं० सीताराम चतुर्वेदी
- २- अरस्तू का काव्यशास्त्र -- डा० नगेंद्र
- ३- आधुनिक हिन्दी नाटक -- ,,
- ४- आधुनिक नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन -- गणेशदत्त गौड़
- ५- आधुनिक साहित्य -- नन्ददुलारे वाजपेयी
- ६- आज के लोकप्रिय हिन्दी कवि -- हरिकृष्ण प्रेमी
मालनलाल चतुर्वेदी ।
- ७- इतिहास के स्वर -- डा० रामकुमार वर्मा
- ८- स्कांकी कला -- रामयतन सिंह प्रभर
- ९- स्कांकी कला -- डा० रामकुमार वर्मा
- १०- स्कांकी नाटक -- अमरनाथ गुप्त
- ११- कला साहित्य और समीक्षा -- महीरथ मिश्र
- १२- काव्य कला तथा अन्य निबंध -- जयशंकर प्रसाद
- १३- चारु मित्रा -- डा० रामकुमार वर्मा
- १४- तपस्विनी -- डा० सरनाम सिंह
- १५- दशरूपक -- आचार्य धनन्जय हिन्दी टीका मौलाशंकर-
व्यास ।
- १६- नाटक की परख -- एस०पी० खत्री
- १७- नाटक और रंगमंच -- राजकुमार
- १८- नाटक के तत्त्व मनोवैज्ञानिक अध्ययन -- डा० कमलिनी मेहता
- १९- नाटक साहित्य का अध्ययन -- अनु० इन्दुजा अवस्थी
- २०- नाट्यकला -- डा० रघुवंश
- २१- नाटककार अश्व -- सं० कौशल्या अश्व

- २२- नाट्यकला मीमांसा -- डा० गोविन्ददास
- २३- नाटकीय साहित्य की भारतीय - -- डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी
परम्परा और दशरूपक ।
- २४- नाट्य समीक्षा लखनऊ० दशरथ ओझा
- २५- नाट्यशास्त्र -- मरतमुनि
- २६- पूर्व भारतेंदु साहित्य -- सोमनाथ गुप्त
- २७- प्रसाद के नाटक -- परमेश्वरलाल गुप्त
- २८- प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन-- डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा
- २९- प्रसाद की नाट्यकला और अज्ञातशत्रु -- अम्बिकाप्रसाद वाजपेयी
- ३०- प्रसाद के नाटक -- डा० रामरत्न मटनागर
- ३१- मरत नाट्यशास्त्र में नाट्य शालाओं -- डा० रामगोविन्द चन्द
के रूप ।
- ३२- भारतेंदुकालीन नाट्य साहित्य -- डा० गोपीनाथ तिवारी
- ३३- भारतेंदुकालीन हिन्दी नाट्यसाहित्य-- डा० भानुदेव शुक्ल
- ३४- नावप्रकाश -- शारदा तनय
- ३५- भारत में विवैकानन्द -- अनु० पं० सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'
- ३६- भारतेंदु ग्रन्थावली -- समा प्रकाशन
- ३७- मध्यकालीन हिन्दी नाट्य परम्परा -- कु० चन्द्रप्रकाश
और भारतेंदु ।
- ३८- रंगमंच -- अनु० श्रीकृष्णदास
- ३९- रंगमंच और नाटक की भूमिका -- लक्ष्मीनारायणलाल
- ४०- रजत रश्मि -- डा० रामकुमार वर्मा
- ४१- रिमफिम -- , ,
- ४२- रूपकरहस्य -- डा० श्यामसुन्दरदास
- ४३- रेडियो नाटक -- हरीशचन्द्र तन्ना
- ४४- रेडियो नाट्य शिल्प -- सिद्धनाथ कुमार
- ४५- रेडियो संसार -- देवकीनन्दन बंसल
- ४६- लोककवी नाटक -- श्यामपरमार

- ४७-विचार दर्शन -- डा० रामकुमार वर्मा
- ४८-संस्कृत नाटक -- ए०वी० कीथ
- ४९-साहित्य दर्पण -- विश्वनाथ
- ५०-साहित्य के पृष्ठ -- गजानन शर्मा
- ५१-साहित्य सुषमा -- सै०नन्ददुलारे वाजपेयी लक्ष्मीनारायण मिश्र
- ५२-सैठ गोविन्ददास के नाटकों का आलोचना- -- रत्नाकुमारी देवी
त्मक अध्ययन ।
- ५३-हमारी नाट्य साधना -- राजेन्द्रसिंह गौण
- ५४-हमारी नाट्य परम्परा -- श्रीकृष्णदास
- ५५-हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास -- डा० दशरथ ओझा
- ५६-हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास -- डा० सौमनाथ गुप्त
- ५७-हिन्दी नाट्य सिद्धान्त और समीक्षा -- रामगोपाल सिंह चौहान
- ५८-हिन्दी नाट्य विमर्श -- गुलाबराय
- ५९-हिन्दी नाटकों का मूल्यांकन -- कैलाशपति ओझा
- ६०-हिन्दी नाटककार -- जयनाथ नलिन
- ६१-हिन्दी नाटक की रूपरेखा -- दशरथ ओझा
- ६२-हिन्दी नाटक साहित्य और रंगमंच की
मीमांसा । -- कु०चन्द्रप्रकाश
- ६३-हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन -- डा०शान्तिगोपाल पुरोहित
- ६४-हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव -- डा०श्रीपतिशर्मा त्रिपाठी
- ६५-हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव -- डा० विश्वनाथ मिश्र
- ६६-हिन्दी नाटक साहित्य -- ब्रजरत्नदास . . .
- ६७-हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक- -- वैदपाल खन्ना
अध्ययन ।
- ६८-हिन्दी नाट्य दर्पण -- डा० नगेन्द्र
- ६९-हिन्दी नाट्य साहित्य का विवेक -- योगेन्द्र शर्मा
- ७०-हिन्दी साहित्य का इतिहास -- पं०रमार्शकर शुक्ल 'रसाल'
- ७१-हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी नाटक -- डा० दशरथ सिंह

७२- हिन्दी पौराणिक नाटक	-- डा० देवर्षि सनाढ्य शास्त्री
७३- हिन्दी स्कांकी और स्कांकीकार	-- रामचरण महेन्द्र
७४- हिन्दी स्कांकी	-- डा० सत्येन्द्र
७५- हिन्दी स्कांकी : उद्भव और विकास	-- रामचरण महेन्द्र
७६- हिन्दी स्कांकी शिल्पविधि का विकास	-- डा० सिद्धनाथ कुमार
७७- हिन्दी काव्य पर आंग्ल प्रभाव	-- रवीन्द्रसहाय वर्मा
७८- हिन्दी साहित्य कौश	-- डा० धीरेन्द्र वर्मा

(अंग्रेजी)

१- चीफ फाल्ट्स इन राइटिंग वन ऐक्ट प्ले	-- वाल्टर प्रिचर्ड स्टन
२- दि आर्ट आफ थियेटर	-- सारा वार्न हर्ट
३- दि थ्योरी आफ ड्रामा	-- इलारिस्स निकोल
४- दि संस्कृत ड्रामा	-- ए०बी० कीथ
५- दि टेक्नीक आफ एक्सपेरिमेंट वन ऐक्ट प्ले	-- सिडनी बौक्स
६- दि कन्स्ट्रक्शन आफ वन ऐक्ट प्ले	-- पर सिविल बाइल्ड
७- दि इण्डियन थियेटर	-- चन्द्रमान गुप्ता
८- दि इण्डियन थियेटर	-- आर०के० यादुनिक
९- पौष्टिक ड्रामा	-- टी०एस० इलियट
१०- रेडियो थियेटर	-- विल्लि गार्ड
११- योरोपियन थ्योरी आफ ड्रामा	-- बैट स्क्वार्क
१२- वास्केट आफ माडर्न ड्रामा	-- एच० डब्ल्यू० चण्डलर
१३- दि इण्डियन स्टैज	-- डा० हेमन्तनाथ दास गुप्ता
१४- ड्रामा	-- एच० डब्ल्यू०
१५- प्ले मैकिंग	-- विलियम बारबर
१६- ड्रैमेटिक वैल्यू	-- सी०डी० मोन्टेग्यु
१७- ड्रैमेटिक टेक्नीक	-- जी०पी० केकर
१८- ड्रैमेटिक ड्रामा	-- निकोल

१६- थ्योरी आफ ड्रामा	-- वेण्टली एण्ड मिलेट
२०- दि स्प्रिट आफ ट्रेजरी	-- हर्वर्ट जे० मुसर
२१- टाइम्स आफ ट्रेजरी ड्रामा	-- वेथम
२२- अरेस्टोटेलिफन थ्योरी आफ कामेडी	-- स्ल०कुपर
२३- दि क्राफ्टमैनशिप आफ वन ऐक्ट प्ले	-- परसवल वाइल्ड

पत्र-पत्रिकाएं

नाम	प्रकाशन स्थान
१- आलोचना	दिल्ली
२- क. स. ग.	प्रयाग
३- नयी धारा	पटना
४- नया पथ	लखनऊ
५- नवनीत	दिल्ली
६- मध्यप्रदेश सन्देश	मोपाल
७- माधुरी	बम्बई
८- सरस्वती	प्रयाग
९- सम्मेलन पत्रिका	प्रयाग
१०-साहित्य सन्देश	संयुक्तप्रान्त

आलोच्य नाटक

लेखक

कृतियाँ

- | | |
|------------------------|---------------------|
| १- अमृतराय | चिंदियों को एक फालर |
| २- उदयशंकर भट्ट | दाहर |
| | मुक्तिपथ |
| | विक्रमादित्य |
| | शक विजय |
| ३- उपेन्द्रनाथ 'अशक' | भंवर |
| | अलग अलग रास्ते |
| | छठा बैटा |
| | अंजो दीदी |
| | उड़कव |
| | कैद और उड़ान |
| | स्वर्ग की फलक |
| | जय पराजय |
| ४- जगदीशचन्द्र माधुर | कौणार्क |
| ५- जयशंकर प्रसाद | चन्द्रगुप्त |
| | अजातशत्रु |
| | ध्रुवस्वामिनी |
| ६- कर्मवीर मारती | स्कन्द गुप्त |
| | अम्बायुग |
| ७- नारायण प्रसाद बैताब | पत्नी प्रताप |
| ८- बबरीनाथ भट्ट | दुर्गावती |
| ९- माखनलाल बसुवैदी | कृष्णाङ्गन युद्ध |
| १०- पं० माधव मुखल | सीय स्वयम्बर |
| ११- मोहन रावैश | लहरों के राजहंस |

- १२- डा० रामकुमार वर्मा -- जीहर की ज्यौति
विजय पर्व
कला और कृपाण
नाना फड़नवीस
महाराजा प्रताप
अशोक का शोक
पृथ्वी का स्वर्ग
- १३- राधेश्याम कथावाचक -- वीर अम्मिन्यु
श्रमण कुमार
उषा अनिरुद्ध
परममत्त प्रह्लाद
- १४- रामवृत्त बैनीपुरी -- तथागत
विजैता
अम्बपाली
- १५- लक्ष्मीनारायण मिश्र -- वत्सराज
सिन्दूर की हौली
राजास का मन्दिर
मुक्ति का रहस्य
अपराजय
- १६- विनोद रस्तौगी -- नयहाथ
- १७- डा० सत्येन्द्र -- 'मुक्तियज्ञ' प्रायश्चित्त
- १८- सैठ गोविन्ददास -- शेरशाह
कर्ण
प्रकाश
कर्तव्य
- १९- हरिकृष्ण प्रेमी -- स्वप्न मंग
विष पान
शिवा साधना
रक्षा बन्धन
सपथ
बाहुति
प्रतिज्ञा